

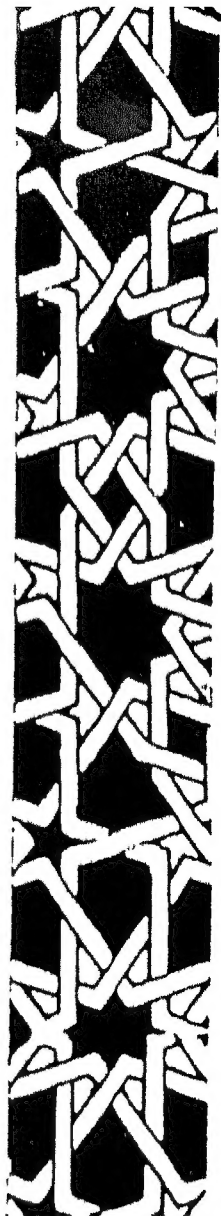
المعارضة الشعرية

بين
التقليد والإبداع

تأليف

د. / عبد الله التطاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢٠٠٥ م / سيف الدين المهراني - الفيالة
ت ٩٠٤٦٩٦



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المعارضة الشعرية

بين
التقليد والإبداع

تأليف

د. / عبد الله التطاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٤ شارع سيف الدين الهرم - القاهرة
ت / ٩٠٤٦٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تدور محاور هذا الدرس بين النظرية والتطبيق حول محاولة التأسيس لعدة مفاهيم ازدهمت بها الدراسات النقدية ، ووثقتها حقها بحثا ومعالجة ، وبقيت الإشارة إليها هنا بمثابة مؤثر حتمي يسهل للدارس اقتحام موضوعه بلا فجاجة أو افتقاد تمهيد ثاب لتناوله .

من هنا يبدو التنظير فيه بمثابة ذلك التمهيد الذى يتوقف عند عرض المداخل النقدية بما يكفى للتعريف على جوانب النص الأدبى ، وبما يفى لأن يقول الناقد انه قد وعاه واستوعبه ، وفسره وحلله ، قبل الإقدام على تقويمه وإصدار الأحكام له أو عليه استحسننا أو استهجانا .

وقد سار هذا التنظير التمهيدى أو التمهيد التنظيرى فى عدة اتجاهات تحاول اقتحام النص من كل جوانبه على المستويات الجمالية الشكلية ، أو من خلال علاقاته الخارجية التى تشده إلى عالمه وموضوعه من ناحية ، وإلى مبدعه من نواح أخرى .

وتتكامل رؤية هذه الاتجاهات ابتداء من تأمل ماهية النص ، وتحديد طبيعته النوعية بين الأجناس الأدبية ر إلى تحديد مفهوم الأداة ، وأساليب معالجتها بين التقرير والتصوير ، وأخيرا إلى تبين المداخل الوظيفية التى تستكشف أغواره ، وتحاول تبين آرائه مبدعة ومصره من خلال مداخل تاريخية أو فكرية فلسفية ، أو نفسية ، أو استعارية شعائرية ، أو أخلاقية اجتماعية ، بما يعنى لاحتراف ثلاث النص وإدراك أبعاده ، إلى جانب مادة التشكيل الجمالى التى تقرأ لنا مع رحلة العناء عبر فهم الأداة ووسائل تحليلها .

ومن هنا يتحول الدرس الأدبي إلى ذلك المنحطف التطبيقي حين يتحدد بفكرة المعارضات الشعرية التي شغلتنى طويلا من خلال عديد من قراءات لنماذج شاعرنا القديم والحديث ، حتى تراءت لى الصورة فى حاجة ملحة إلى مثل هذا الدرس الذى يمكن أن يحكى قصة التواصل بين تاريخنا الإبداعى فى مجال الأدب بين عصوره المختلفة ، وبذا بدت الاختيارات فيه قابلة للتصنيف على أكثر من مستوى موضوعى ، بحيث يمكن أن تغطى أبعاداً متميزة ، يسمح أن تصل بنا إلى تناول الموقف بأعتباره ظاهرة لها من القدرة على العمومية ما يدفع بها بعيدا عن منطقة الاستثناء ، أو السماح بالاتهام بالضعف على ملكات الشاعر المعارضة .

فتأت الدرس بهذه الصورة يبعد مدخلا إلى استكشاف سمات هذا التواصل الأدبي من ناحية ، بدليل تناوله للقضية — قضية المعارضات — من منظور الإتياع ، وتحويل الظاهرة إلى عالم مدروس على مستوى التقليد الفنى ، ثم الانطلاق من خلالها إلى رحابة الإبداع الذى يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حدة ، حين يبرز قدراته على التشكيل الجمالى ، ليثبت لذاته البدعة دورها وفعاليتها وتواجدها إلى جانب الموروث من ناحية أخرى .

وبذا يبدو المنهج طامحا إلى محاولة الخلاص من فكرة النمطية والجمود أو العقم فى عالم المعارضات الشعرية ، إذا ما استطاع طرح فهم كاف ومقنع حول الأصول والمقومات الفنية المنوطة بها ، ثم ما كان من أمر حركتها ونضجها فى الإطار الجديد الذى يصطنعه الشاعر المعارض بهدف إثبات ذاته طرفا فاعلا فى العملية الفنية التى يتعاد تشكيلها على يديه ، ومن خلال تمريرها عبر ملكاته الخاصة .

وتسير خطى هذا الطموح فى إطار من القصد إلى استخلاص النتائج الجزئية الخاصة بكل نموذج على حدة ، بما يكفى للتمهيد

لوضع التصور العام للظاهرة ، أو استخلاص النتائج التبرى التى
يمكن أن يقود إليها هذا البحث فى أعماق دواوين شعرائنا التى
لم نعرف عصرها بعينه ، ولم نتوقف عند جيل واحد فى حدود الزمان
التقليدى ، على نحو ما درجنا على تصوره وتفهمه من خلال استغرائنا
فى دراسة تاريخ أدبنا العربى قديمه وحديثه .

وتبدو مغامرة دراسة المعارضة الشعرية هنا مجالا رحبا
لتجاوز حدود الزمان والمكان ، لتتحول إلى درس لا تستوقفه الضفاف
المحددة التى قد تحجب الرؤية ، أو — على الأقل — قد تحجبها فى
أمر ضيقة قد تؤثر — إلى حد بعيد — على المتلقى حين يريد أن يتجاوز
مرحلة التثقيف إلى مرحلة التأمل الخاص لمقومات الحياغة الجمالية ،
أعنى بذلك مرحلة التذوق والاستغراق الجمالى الذى يستوعب أهم
جوانب الموقف ، بما فيها من موروث . وما أضيف إليها من الم
الابتكار والتميز .

ويبدو هذا البحث إحدى خطى الدرانسة الأدبية فى أرض
خصبة متميزة ومتجددة : تحتاج إلى كم من الجهود البحثية فى
الاتجاه بما يكفى لوضع أسس منهجية واضحة المعالم ، تعرض لنا
منظومة هذا التواصل التراثى ، وتعكس من خلاله الأشباه ،
الأبعاد من خلال الأناة فى تأمل ما وراء الأعمال الكبرى التى
إعجابا ناصبا لدى شعرائنا عبر رحلة ترائنا الطويل الممتد من
الجاهلية حتى الآن .

كما يظل هذا الدرس محاولة على طريق الرؤى التحليلية التى
تفيد من خطى سابقة شغلت بالأبيات المفردة ، أو بتمزيق الأعمال
الأدبية ، أو بنطح ما يسمى بالمقارنات ، وهى — فى حقيقتها — موازنات
غير منضبطة ولا تبدو محددة إلا فى إطار الشاهد الجزئى الذى نتصوره
لا يضيف جديدا إلى الدراسة الأدبية التى تقترب صورتها من الأعمال
من خلال تفاعل الجزئى مع الكلى ، أو الاعتداد به كلبنة من لبنات ذات

البنیان الكلى للعمل ، أو وسيلة من وسائله ، فإذا بالتجربة .تسير
فى نفس الاتجاه الإنسانى ، وكذا يأتى أسلوب المعالجة الجمالية
حول رسم الصورة الكبرى التى تحتوى العمل من خلال دقة الأداء
الذى تأمل منذ الصور الجزئية أو الأبيات المفردة وصولاً إلى الصورة
الكليّة للعمل .

أما محاولة عرض الدراسات السابقة على شاذلة هذا الاتجاه
فقد أشرت إليها بما يكفى للتعرف على طبيعتها فى بداية المدخل
المباشر إلى المعارضة الشعرية ذاتها ، بما لا يستوجب طرحه هنا
فى المقدمة ، ويكفى أن يدخل القارئ موضوع قراءته وهو يتوقع
رؤية هذا التداخل بين منطقتى الإبداع والإبداع ، أو التراث
والمعاصرة ، أو التقاليد والمواهب الفردية المتميزة .

فإن تحققت هذه الرؤية بدت محسوبة لهذا الدرس ،
وإلا فبحسبه أنه فتح المجال ونبه إلى ضرورة اقتحامه ، ومعاودة
تأمله ، بما يكفى لجعله أهلاً للدراسة وتعددت المعالجات والرؤى
من حوله .

والله نسأل أن يجنّبنا الغرور والزلل ، وهو سبحانه الهادى إلى
السبيل .

عبد الله التطاوى

القاهرة ١٩٨٨

الباب الأول

عرض نظري

الفصل الأول - اصول الحركة الأدبية :

- ١ - الحوار مع التراث .
- ٢ - تواصل المدرسة الأدبية .
- ٣ - مقومات الجدل مع الواقع .
- ٤ - معايير التفاعل مع التاريخ .
- ٥ - أبعاد الأطر الوظيفية .

١ - الحوار مع التراث

ليس جديدا أن يدار حوار حول ما ينبغى أن تشير على أساسه الحركة الأدبية من أصول ومقومات تخدم لها الأصالة وتجنبها الزيف . ذلك أن أجيالا متعددة قد أسهمت في ترسيخ الرؤى المختلفة أو طرح النصوص حول طبيعة حركة الأدب . ومقاييس حياته وتطوره على مدار العصور التي نعرفها لأدبنا العربي ، وكذا آداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذي يتحتم أن ننقب عنه ، ونسعى إلى رصده كامنا في محاولة استجماع تلك الأصول ، وتسجيل الحقائق النقدية التي تتعلق بكل منها ، خاصة في زحام واقعنا الذي امتلأ ضجيجا قد لا يسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة . أو التروى في تحليل الإبداع .

ذلك أن نخسج الحركة الأدبية يتطلب - بالضرورة - حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند كثير من التفاصيل التي لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذي نتوقف عنده خاصة أمام حركات التجديد أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذي تظل سخرته مسامدة أمام محاولات تحطيمها ، أو رفع معاول التمرد عليها ، فإذا بهذا التمرد - في معظم الأحوال - لا يكاد يتجاوز ما سجله قول الأعشى في معلقته :

كناطح صخره يوما أيوهنها فلم يخرها وأوهى قرنه الواس
ذلك أن تراث أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أساس
حياتها ، حيث يمثل الذاترة الفاعلة التي تميزها على الدعيد الجمعى .

كما يمثل — على المستوى الفردي — أعلى ممتلكات كل من أبنائها .
ومن هنا يعد صدور التساؤل عن حس التراث ضرورة أولى ومقوما
أساسيا يتولى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامتها . ويخلل حارسا
أسيما يرعاها ويتنبع خطاها في أناة وحرص شديدين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قدمنا بذلك إلى
التساؤل العظيم أو المعمر ، لا ينبغي أن يدخل في مجال القهر الفكري .
أو منطقة الاستسلام المطلق الذي تسقط معه الذات ، وعندئذ تخور
قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة
صادقة من قبل الشاعر في إثبات ولائه ، وتسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته
التي تضمن لها أصالتها ، وتحفظ لها بجزءها التاريخي ،
وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف ، أو أن
يقذف بها إلى غياهب الفقر والضياع والتخلف ، أو التجهيل والتكبر
مما قد ينتهي — وهذا أخطر ما في القضية — إلى تدهور الهوية التي
لا ينبغي لأمة ما أن تتنازل عنها بدال ، ولا تقبل التخاذل إزاءها تحدث
أي ظرف من الظروف .

ونلقنا قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، ومقوم أول
من مقومات الحياة الأدبية ، في أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئة
دون أن يظل هذا قصراً على منطقة الإبداع ، إذ الأقرب إلى الدقة
— حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية — أن نتوقف عند دور الأديب
باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذي لا يكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد . وثانيهما : دور جمهوره من غير النقاد ،
وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة ، إذ يتلقى هذا أو ذاك من
أدالة أمته ما بآتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية . وعندها لا يتزدد
في البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيده من تعرفه عليها ،
وبندفع إلى مزيد من تأملها . أما بالنسبة للناقد فقد يخل الأمر في

حاجة إلى أكثر من وقفة ابتداء من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع — من ناحية — وانتهاء عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المنلقين — عموما — من ناحية أخرى *

ذلك أننا نسلم — بداية — أن المبدع لابد أن يتميز بامتلاكه درجة من درجات العبقرية ، أو جانبا من تلك الموهبة الغامضة التى ينتدر على الآخرين — خارج دائرة الإبداع — بالطبع — الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه لا يكفى أن تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الإنسان لا خيار له فى عبقريته ، إلا أنه يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية^(١) . ومعنى هذا أن ثمة أنواعا من الموهبة التى تسهم فى الاقتراب من الكمال ، سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد — فى أفضل صورة له — يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع ، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى منها . ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها جوته فى قوله « لا شئ أفلح من خيال بدون ذوق »^(٢) *

على أن الأمر يصبح قابلا لزيد من الضبط والتقنين إذا أخذنا بما رصده (أرفينك بابيت) فى حوارهِ حول « العبقرية والذوق » ، وتحديدِه لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى قال فيها « إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفردهِ الخاص فى صورة تعبير ، فإن من الصعب معرفة ما يدعوننا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة . وأنه لا ينبغى

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة بابيت ، العبقرية

والذوق) ص ٤٣ *

(٢) نفس المرجع والصفحة *

أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويلات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعاده تشكيكه فى خلق جديد * بحيث يكون تعبيراً عن عبقريته هو ، لعل هذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية ، انطباعية لم يتناولها أحد بامتن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلد) فى حوار «الناقد فنانا» ، حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن الناقد «هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية»^(١) ، على أن مناقشة ما انتهى إليه «بابيت» و «وايلد» معا ينبغى أن تتم فى حذر وحرص ، باعتبار أن مسألة الذوق هذه وقد استوقفت كلا منهما لا يمكن أن تطرح إلا فى حدود وبقدر ، إذ يصبح مطلوباً — وهذا ضرورى — أن تحقل بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دوراً إيجابياً فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصى ، أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع ، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الاستفادة منها ومن ثم تطبيقها بحكمة ومرونة ، ولعله — آنذاك يرتقى بموقفه كإنسان ، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بل يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس ، وهو — آنذاك — لا يفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته لذلك الهوى ، أو — على الأقل — ضبطه وتحجيمه وليس الخضوع المطلق له * وعندها يكون قد سعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها أو الجور عليها أو إغفالها *

من هنا يبدو الالتزام شرطاً أساسياً لضمان أصالة الحرية فى الحياة الأدبية ، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد ، دون أن يعنى هذا أن نطالب أياً منهما أن يصبح مجرد مدلي

(١) خمسة مداخل * ص ٣٧

للتراث محكوما عليها بالانقياد ، أو تمام الخضوع إلى حد الاستعباد ، بل يجب ان تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسها التراثى الذى لا يقبل ان تغلق عليه الأبواب ، وإلا مزقت كل حلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى . وعندها تد يحكم على نفسه بالذبول وربما بالموت ، ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطلق المادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا . ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما تجعله ضمن تراثها الذى يكتسب استمراريته وبقائه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها ، وتضيق إليه ما يضمن حمايته وتطويره .

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوى الأمة ككل ، وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين وغير مبدعين ، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا ما لا يمدن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على السعيدين المادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماض طويل ورثه ذلك المجتمع أبناءه ضامنا لإحساسهم بامتداد هذا الانتماء . وإنقاذهم من حالة الفقد التى قد تتهددهم أو تمسخ نسيئا من معالم هويتهم . ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عهريته المزعومة دون سواها : فلسنا فى عصر ربات الشعر ولا شياطين الإلهام ولا جن وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شئ : الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يمجز الفرد عن خلقها بذاتته الآتية المفردة ، إذ تبدو اللغة — فى أدق صورها — خلقا جماعيا خصبيا يتردد صده فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحول والتجدد . ولكن الحقيقة النفسية تتخلل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع أو الخلق الفنى .

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل
التصورات النقدية التى سبقتها التاريخ الأدبى منذ فجره حتى الآن
فلم ينس أصحاب الملاحظة إمكنية الجمع بين الفنان والعالم من حيث
ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ويتأثر به أو يعكس من خلاله رؤيته .
فكلاهما إنما يريد الواقع أو يجتهد فى تحليل شريحة منه ، ويجد فى
البحث والتنقيب عن أسرارهِ بأسلوبهِ الخاص .

ونجدو صورة الواقع غامضة — إلى حد كبير — فى تلك النظرية
التي توقفت عند حدود التمسك به من مطلق مرأوى أو منظور حرفى ،
قد يكتفى فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، إذ الأهم
من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع جلية من خلال تلك الممارسات الجادة
التي ينهض بها الفنان أو العالم ، فمع اتساع رقعة الواقع ومع اشتداد
قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر
الذى تنهض به أجيال من الناس فى طلال ذلك الحلم القديم الذى
انتهى إلى إمكنية جمع أطراف المعرفة فى رجل واحد ، مما يصبح غاية
البحث ان نلتزمه فى عصرنا إزاء ذلك التخصص العلمى الدقيق ، وتلاشى
هذه النظرية الشمولية أمامه تماماً .

على أن الذى يظل واضحاً لا يكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تراءى
للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجدانى من خلال
الفلسفة كفكر ، ومن خلال الشعر كتعبير عاطفى ، يعكس رؤى
الواقع فى لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا نشأت
انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمراً طبيعياً لم يخل بأنظمة
الحياة ، بقدر ما ضمن لها مزيداً من الاتساق والاستمرار فى ظلال
متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد بين الضرورات ،
فلم يصبح العالم فكراً خالصاً ولا ذوقاً خالصاً أو خيالاً عارياً من
الحقيقة ، بل جاء الفكر مؤيداً بالفعل ، وكان لكل منهما أن يمر بحركة
جدلية متفاعلة بين المعرفة والكيونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى

على النحو الذى رسمده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة . وشروطه
الذى رسمدها للشاعر لكى يسمح له بالانتماء إليها ، إذا ما تخطى عن
تشويه الواقع من ناحية . وتحويل إلى داعية للفضيلة من منطق
العقل وتأسيس القيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات
النقدية ببعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء . بل لعل الجانب
الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة خاصة منها
ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما ، لجمهور
جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والتشفقة إزاء الموقف الدرامى ،
وبإنهائه بلحظة التحويل التى تنفجر فيها أزمة البطل نهائيا ، ومع انفراجها
يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقى .

ومعنى هذا كله أن تصور الإقطاع عن الجماعة لم يكن واردا
منذ العصور الأولى . إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد
يذرع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها . ولنتب ، حاول أن
ينجو من الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون «بالطبيعة» .
باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التمويض النفسى — وهو حتمى — الذى
تظل دلالاته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحتكم الرومانسى .
وتشده إلى مجتمعه ، على الرغم من تمرد عليه أو تطلوله على قيمه ،
الذى يعدها — فى وقت ما — مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق
حركته الحرة الطبيعية ، بل ربما قيدتها إلى حد بعيد . وإذا بهذا الحس
الرومانسى قد تمادى فى رعونته وحليسه إلى أن انتهى إلى ذلك الأقول
الذى فرضه عليه التصور النقدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من
خلال صرخة الألم العفوية التى تعد — فى جوهرها — جزءا من العلاقات
الاجتماعية . مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فحاجة تصويره .
ومما ينتهى — بالضرورة — إلى استثارة الانفعال لدى الآخرين ،
ولا هبجت قيمة الممارسة الفنية . وحكم عليها بالعجز عن هذه اللهجة

الجماعية ، فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند ت.س إليوت بدت سلاحاً ذا حدين : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه ، شئ رؤيته للفن بعيداً عن الأفكار الدينية ، أو الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، أو السياسية ، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة من الداخل فحسب ، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعاً ، مما تسبب النقد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب باعتباره مجرد هياكل جمالية ، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية ، أو الأخلاقية ، أو النفسية ، أو الاجتماعية الخارجية عن إطار الموضوع . وبذا ظل الموتف جأماً عند مجرد الاختصار على السمات الجمالية فى الإنتاج الفنى ، مما حدا إلى إهمال كل السوائل الأخرى وإسقاطها من الاعتبار تماماً .

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تغلغل رؤية إليوت كاشفة عن طبيعة التراجع الثقافى وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية ، وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر ، أو — بمعنى أدق — بين ذاكرة الماضى الحاضر التى تعد من أعلى ممتلكات الشاعر وبين عبقرية الحاضر التى تنجسد فى موهبته الفردية ، وكأنه بذلك يحمى دور « الأنا » من الضياع ، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ، ضماناً لاكتساب الأصالة — أو استمراراً للتواصل ، دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر — بالضرورة — فى كيان الفنان وفنه معاً .

ولم يكن بعيداً عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بن وارين) فى تحليل للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب : فهو « يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذى ندعوه قسيدة »^(١) .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٦٠ .

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى مجرد التمعن فى هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والغرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا دون انفصال ، ولنا - طبعاً - أن نتأمل هزال الرؤية حيث تفعل بهذا الشئ القلعى بين شكل العمل ومضمونه .

ومن هنا ظل التواصل الفكرى واردا فى تصور أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنياً منها والمتزامنة على السواء ، فإذا بالواقعية نلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر وضبط تفاعلاتها وتداخلها لا الاقتصار على تلفيقها . ومن ثم ظلت للرؤية التراثية مكانتها ، وعدت قاسماً مشتركاً بين البيئات والنظريات لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقاً ، فظلت بذلك أصلاً من أصول الفكر النقدى من ناحية ، والمنطق الإبداعى من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والناقد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد ساهداً لإثبات على الماضى ، ودليلاً على حركة الحاضر بين ثباته وتحوله من خلال الشرائح المختارة كموضوعات للأعمال الفنية .

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظير المنهجى للرؤى النقدية ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر واستمرار تعقب البيئة النقدية للشاعر ، تملى عليها التعليمات . وتفرض الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب « الوضوح » أو « شرف المعنى ومصحته » أو الإبانة أو غيرها ، كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحتا آخر منمیزاً فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة

بين جقائق الإفادة من التراث ، وبين السطو عليه . أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له . مما يدخل بالشاعر في منطقته الاستعباد ، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار . وكذا مما شاع في البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعاني ، ونقاهم الألفاظ تحت دعوى أن كل شيء قد قيل وأن الأول لم يترك للأخر شيئاً ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتي بالضرورة اتساقاً مع وقع الحياة ، طالما تجدد سطوع الشمس ذاتها ، وطالما ظل التغير واحداً من أسس الحياة والمجتمعات .

وكذلك دار الحوار النقدي وكثرت صورته حول قضية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع ، وأنواعه وما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليماً منهم جميعاً بهيمنة التراث وسيادته . ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث ، وضرورة التأكيد على أهميته ، وتسجيل دوره في أصالة الإبداع ، مما يترأى لنا في ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، والحرص على التمسك بها . على النحو الذي عرضه المرزباني من روايته حول نصيحة أبي تمام لتلميذه البحتري في مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها (١) . ولعل أخطر ما في الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التي يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول اللاوعي ومنطقة اللا شعور ، واستغراق المعلومة في مكونات أي منهما ، إلى أن تطفو على السطح في لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقا عند ابن قتيبة ، حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائرا بذلك على منهج السعويين ممن كثرت شروطهم في فن الشعر ، وتنافسوا في مؤاخذاتهم لنشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد . وبذا ضيقوا

(١) الموشح للمرزباني ٥٠٧ .

أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال إبداع القدماء ، الأمر الذي انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التي دار فيها القديم ، وحكمت في إطارها فنونه ، وكان الناقد لم يبق بذلك للشاعر من غنى وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ ، وحسن الحياغة ، وجوده النسبي لإبراز المهارات الفردية المتميزة التي يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيا له أطره العامة .

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثي وعمقه تلك المواقف التي رصدها التاريخ الأدبي قبل التفتيد بتأثير ، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التي حاولت أن تكسب النقد قدرا من العلمية والموضوعية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانتطابية ، للشعراء ، وهذه لا نعددها نقدا يعتمد به ، بقدر ما نعددها لمحات متميزة احس أهلها قداسة الموروث ، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطاني له . وكان الشعراء يعانون حرجا شديدا إذا ما نظم ، دون أن يستند موقفه إلى أصل قديم ، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا ينجى الطلل باكيا ومستبكيًا : أو واقفاً ومستوقفاً إلا بإيجاء مما سبقه إليه ابن خدام في قوله :

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خدام^(١)

وعلى ما في الموقف من بساطة الأداء ، ووضوح التصور ، ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدا مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم ، وأمله قصد دور أبيه في تكوينه الفني ، وانتماءه إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والحفيل الغنوي فإذا به يردد غير وجل :

ما أرانا نقبول إلا معاراً أو معادا من لفظنا مكرورا^(٢)

وربما كان أدق من هذا كله في بيان ضرورة التراث ما توقف

(١) ديوان امرئ القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

عنده أصحاب التجديد الذين رغبوا ألوية التمرد . وعلات لديهم أصوات
الرفض القديم وكان بينهم وبين السلف ثارا لا يهدأون إلا بأخذه عن
طريق النيل من التراث ، ولكننا لا نجد حتى عند أشد الشعراء تمردا
استجابة صادقة لصوته الرفض . الأمر الذي انفصل فيه بتحديد
عمر الحركة بعد موت صاحبها ، على نحو ما صنعه أبو نواس في هجومه
على الرموز التراثية من خلال صيغته التهامية الساخرة التي قصد فيها
إلى ما وراء ظاهر الإلفاظ ، على نحو اتهامه للعربي بالثغاء والنعاسة
والغباء في قوله :

عاج الشنقي على رسم يمسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد
أو قوله :

قل لمن يبكي على ربيع درس
واقفا ماض لو كان جلس

وغير ذلك كثير جدا من الشواهد التي تنتشر في ديوانه على
الصعيد النظري الذي يهدمه أبو نواس نفسه ، حين يلجأ إلى التراث
في أكثر من موقف فإذا به يقع فيما حذر منه على نحو قوله :

يا دار ما فعلت بك الأيام
فسامتك والأيام ليس تضام
عزم الزمان على الذين عهدتهم
بك قاطنين وللمزمان عرام
أيام لا أعشى لأهلك منزلا
إلا مراقبة على ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلهم
واسمت شرح اللوح حيث أساموا
وبلغت ما بلغ امرؤ . بشبابه
فإذا عصاة كل ذاك أئام^(١)

(١) ديوان أبي نواس ٥٧٥ +

وكأننا بالشاعر يتساءل ، وينجيب ، ويهاجم ، ويدافع ، وإذا هو
المخضم والحكم فى قضية لا نراها - ولعله أيضا لم يرها - إلا خاسرة
فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منذ افتعل معه معركة
فى غير معترك حقيقى .

وبذا يبدو واردا فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى
أعلنت عداءها للتراث لم تصمد طويلا ولم تنفصم عنه مطلقا .
بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل .
ربما بسبب من هذا التكرر ، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية
التي كمنّت من وراء تلك الحركات المتمردة . ودليلنا فى ذلك ما ظهر
فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة ، وأصدت
فى تصوير النوايا وتمثيل القدرة على التأثير فى حركة الفن ، فإذا بها
تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لا يجب التحامل عليه ،
بل يحس الاعتراف به ، ولكنها تضيف إليه - ومن خلاله - الكثير من نتائج
عقريات الفن المتميزة ، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى
تجديده الثقافى الذى جمع فيه - لأول مرة وبشكل دقيق - بين منطلقى
الفكر والشعور تعلقا بلحظة الإبداع . ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث
بشعور الشاعر القديم ، لينتهي إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة
الاستناد إلى الأصول ضمانا لسلامة البناء ورسوخه ، فكانت الصورة
عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات . وهو احتواء إيجابى ،
لأنه يبدو قادرا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من
فلسفة عصره ، وعلومه ومصطلحاته ، وتاريخه وما دونه العلماء فيه
من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

٢ - تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا ، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثي على المستوى الجمعي المتسلسل من لدن أوس بن حجر وبشامة بن الغدير ، إلى زهير وابنه كعب ، إلى الحمليثة ، إلى هبة بن الخشرم وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من شعراء النقائض ، مما يدل على تنبؤ القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وبمسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية وسياقتها العام من ناحية أخرى ، وكان ثمة إيماننا مشكوكا لدى القدماء بأن اللغة عالمها البشرى العام ولكنه يترك للشاعر فرصته فى استخراج كل ما تستتبطه ذات المبدع فى أعماقها من طاقات إبداعية ، لا تتعرف عليها إلا المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار ، مما يتبلور فى ذلك التمايز الذى تكشفه الفروقات الفردية بين الشعراء فى مستويات الإبداع المتباينة .

ومع تطور الحركة الأدبية ومزيد من تعقد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء ، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع ثقافة العصر ، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية ، وبلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، ويتسلم الراية بعد ذلك أبو الطيب ثم أبو العلاء ، ويقوض لها فى منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلي لأبعادها ، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد القرائى ، على نحو ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه « البديع » . وبذلك بدأ التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا ، خاصة إذا ما رأينا الموقف من خلال منطقة التحليل الفنى قبل القفز إلى التقويم وإصدار الأحكام التى قد تجور على التراث . وهو أولى بأن يظل برئيا خارج قفص الاتهام . خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها التراث وإلا فقد كما تبين من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك

المحاولات الابتكارية التي تجدد دماءه . . وتضيف إليه من خلال شعراء
العصور المختلفة ، حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته . وحجمها ،
وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها .

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة الانتماء التراثي
لضمان أصالة العمل الفني . ولم يتردد ابن طباطبا في أن يفرض
على الشاعر ضرورة مداومة النظر في الأشعار القديمة . للتحقق
معانيها بفهمه . وترسيخ أصولها في قلبه . وتحصير مواد لطبعه . ويذوب
لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاد
مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطبيب تركب من أخلط كثيرة
فيسفر عيانه ويغمض مستنبطه ،^(١) .

ومن هنا ينتفى أى منطلق استثناء لأى من الشعراء من هذه
القاعدة . بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث . دون أن يقع
ضحية الاستبعاد لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثي إلى جزء من
ذبان الشاعر ، له أن يفيد منه . وأن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه
ومعاصريه . لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب يزيد من عمق التجربة
ولا تتحول إلى عامل إفساد وعقم حين تتحول إلى قيد خارجي يتحكم
فيه ، ويسيطر عليه . ويكبل حركته . وربما أسقط ملكته تماما . .

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه
شاعرا تراثيا ، الأمر الذي استوقف (حازم القرطاجني) في حديثه عما
يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعاني التي قلت في أنفسها ،
فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط :
منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه
زيادة حسنة ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذي
هو فيه^(٢) إلخ .

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

ومن هنا تنبّه حازم إلى حقيقة الحسن التراثى وتوخى الدقة فى
ترصن مادته أو الإضافة إليها ، أو التجديد فى معالجتها ++ ولعله بدا
بذلك قريبا مما أسماه القدماء « بتضمين المعانى » من حكم أو أمثال
أو شعر أو غير ذلك من ماثورات تزييد فن الشاعر غنى و ثراء .
ومعنى هذا — فى مجمله — أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد
المبتكر ، وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز ، دون أن يتعارض
هذا مع صدق حسه التراثى أو واقعية أدائه من المنظور الفكرى
القديم والجديد معا .

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببعديها التراثى والحضارى فى
مقومات الأصالة ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد
يحوله إلى نبت شيطانى لا نستطيع حينئذ الاهتداء إلى أصوله وأسسـه ،
وإلا تحول الفن إلى نوع من الزيف . ولعل هذا الموقف هو ما شجع
النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقروها . بل أفرد لها الحاتمى
فى حلقة المحاضرة بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن
العلماء بالشعر أن الشعاعين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعا ،
وكان الأخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى
يكون فى النفوس لطف مسلكا كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى
الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر .

على أن هذا التثبث بحسن التراث والتأكيد على أهميته لا يعنى
— بحال — أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد . وإلا تدرّب
المشكلة النقدية التى وقع فيها الأمدى حين فضل البحترى على
أبى تمام لمجرد اتساقه معه — أى الأمدى — فى المنطقة التراثية ،
وكذلك ابن المعتز فى رسالته حول مساوى أبى تمام ومحاسنه ،
ذلك أن أبى تمام قد ظلم مرتين : إحداهما لدى الأمدى الذى عجز
عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه
الشخصى وتحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك
أستاذه ، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ

على فن ابن الزومى المجدد ، وكان الوقفة — بالطبع — من جانب علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق الباحثى أكثر من غيره .

ويظل مهما فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن ينقل العصر نفسه هذا الأمر ويشجع عليه — وهو موقف رحبه بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية . وما يموج فيها من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم ، حيث قالوا شبيهاً بما سجله ابن رشيقي فى العمدة ، وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثلي رجلين ابتداءً هيذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه « (١) » .

وليس ثمة شك فى أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال المستويين معا ، إذ أن الجمال يتطلب النقص والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا . وعلى هذا لا نجد مبررا لتلك الخسجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيين أبى تمام والبحتري . والذى نرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى فوصفها فى حجمها الطبعي قائلا « وأما شعر كشعر أبى تمام والبحتري الذى نسميه بالكلاسيكي الجديد فمن البين أن العلاقة فيه واهية . وإنما هي معان تقليدية يحوغلانها صياغة جديدة . والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشأ إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصلتهما لا يكاد يتصور ، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه » (٢) .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند تلك المحنة التى لم تأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيد القديمة . ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكأنها

(١) العمدة ٩٢/١ .

(٢) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

موضة وعات إنسانية شغلت المشعراء منذ الأزل. وستشغلهم إلى الأبد ،
وإنما أنتهم من تقيدهم بالتفاصيل (١) .

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل — إذا سلمنا بهذا القول —
لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ،
فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ،
وعليها يسجل بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة
الأدبية وتطورها .

(١) المرجع نفسه « ٣٧٠ » .

٣ - مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية التراث كضرورة فنية يظل الواقع هنا قابلا للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازي الأولى ، وتتفاعل معها وتنميها ، وتدعمها ، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة . وبذلك يجب أن يرفع الجور الذي أصاب الواقع إهمالا أو إغفالا في بعض النظريات النقدية ، ذلك أن الأمور تبدو في غير صالح العمل الفني إذا ما أخذت من منطلق النظرة الجزئية أو الأحادية ، لما تنقسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته . فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع أساسا لل تقليد في الفن ، فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته . ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل أو التفاعل الإيجابي الذي يمكن - بل يهتم - أن يحدث بين الفنان وموضوعه تأثيرا به وتأثيرا فيه ، ابتداء في ذلك من اختياره لإحدى شرائح واقعه ، إلى وسيلة المعالجة الفنية التي يأخذ بها ، إلى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفرا بما احتوته صناعته من تحويل التجربة الجزئية في حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تكون أكثر شمولاً ورحابة وعمقا وأقدر على التأثير في جمهور المتلقين .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع كضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التي تعتد بمكانة الذات المبدعة وتحتوى دورها ، لا في مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب ، بل في محاولة إنادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت في الاعتبار من وقائع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التي بدت إرهابات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بحقائق واقعه ، ويحاول أن يتعمقها . باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير « جون ديوى » حين رآها بشرية في علاقاتها بالطبيعة التي هي جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ،

وسجل لها . وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها .
أنها — إلى جانب ذلك — بمثابة الحكم النهائي على صفحة تلك الحضارة .
ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويستمتعون به .
إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات
أو الحضارات التى يشاركون فيها « (١) » .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة اقل خطرا على الواقع
مما انتهى إليه الرومانسيون: الذين حفرتهم العدوانية إلى التمرد على
كل الأشياء تراثا أو واقعا كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور
الإقطاعية المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد
يتنافى — فى جوهره — مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق
لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدأت البطولة الفردية أساسا
للحرر . ، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على
إثبات وجوده بصرف النظر عن نبالة نسبه أو شرف انتماؤه إلى
بوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم
بدأت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ورعونتها مما بدا فى
مناداة أبنائها بضرورة الاغتراب عن المجتمع باعتباره ذلك الاغتراب
حرى من السلوك الاجتماعى المبرر الذى ينهض على أساس من رفض
القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد ، فيكبل حركته .
ويسلبه حريته . ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك
البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية .
فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع أن يسكب آلامه وأن يسخم آماله .
وأن يحلم كما يشاء ، وأن يطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة
التي عدها محور الكون فلم يحرص على تجاوزها .

وربما بدا من أشد النظرات النقدية غرابة فى مرقفه من الواقع

(١) الفن خبرة ٥٤٧ .

وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت. س. إليوت^(١) ، لمعلى الرغم من روعة نظريته إلى البعدين التراتى والفردى من أبعاد الفكر الإبداعى إلا انه لم يرفض التخصية بالواقع فى صورة جريئة أعلنها حراحة فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من شخصه وواقعه وتجاربه ، ودان برجه العاجى يكفل له ذل مقومات الحياغة الجمالية . بحرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس منه فنه . وكان إليوت قصد إلى تناسى أن الخسوزتين إنما تسيران على نسق متكامل . لا يمكن نقص جانب منه إلا على حساب الآخر . وعندها يسقط البناء جملة ونفسيلا ، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والموهبة الفردية الخاصة . وما كان للتراث أن يعيى وجودا ذا قيمة حيوية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته ويؤصل لقضاياها ويزيده صقلا وأصالة .

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع وإنقاذه من منطفة الإهمال أو حتى الهجوم والتهمد . حيث بدا الواقع يقوم أساسا على مدلول من الفعلية التى يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به فى آن واحد ، وعندئذ يمكن أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان وتفاعله ذاته معه . ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساسا للرؤية المتكاملة للأشياء ، ومن تم بدت هذه النظرية قادره على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت إليها . رافضة للسالب فيها . بل ربما كان هذا الرفض فى صالح الحركة الأدبية فى نهاية المطاف . تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى التشكيك الاحمالى للعمل . كما تضع فى الاعتبار أيضا ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيرا للنحن وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التى لا بد أن يأخذ بها نفسه ، فى نفس الوقت الذى يلعب فيه الأحكام بحساسيته الخاصة بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا

(١) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى

(مدخل إلى النقد الأدبى) .

دهائيا أو وجيدا في التقويم ، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره في
زحام فوضى الأحكام النقدية *

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمقه
التأثيري في عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذي أخذ به
الشاعر العربي نفسه منذ بداية قافلته الشعر العربي في أعماق الصحراء ،
حين ارتفع الصوت القبلي الحربي عند عمرو بن كثنوم ، إلى ما هاباه
من صوت السلام عند زهير ، إلى الرؤية الحلقية التي تبنى شعراؤها
فضايا العبودية عند عنتره ، أو الصعلكة عند درود بن الورد وتأنط شرا
والشغرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور
والتجديد حين تحول الواقع إلى عقيدة وفكر مع التحول الإسلامي
والتجديد في معجم الشعر - إلى ما ورد من حور الالتزام بقضايا
السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصة في عصر بني أمية ،
إلى ما عاشه شعراء الخضرة الفنية من صراعات عميقة بين مد وجزر
على مستوى الواقع والتراث معا ، لينتهي الموقف - في معظم الأحيان -
إلى المصالحة بينهما باعتبارهما ضروريين لا مناص من اللجوء إليهما
وانصسور عنهما معا ++

وعلى هذا النهج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة ،
حتى لدى شعراء الاغتراب والتحرر بزعامة أبي نواس ونظرائه ممن
سلكوا مسلكه ، أو وقفوا في موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن
ينفض به بعض شعراء الزهد والتصوف في نفس الإطار من الظروف
والعوامل البيئية والفكرية *

٤ - معايير التفاعل مع التاريخ

وبذلك ظل الواقع شديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا ، وربما أضاف بعضهم إليه جانبا مما أسقطته ذاكرة التاريخ ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه الباحثون حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية مشهورة ، سجل فيها بمنطقه الانفعالى والواقعى معا ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد أحمد بن دينار وجنده :

غدوت على الميمون صبحا وإنما
غدا المركب الميمون تحت المظفر

وحولك ركابون للهول عاقسروا
كئوس الردى من دارعين وحبر

صدمت بهم صهب العثانين دوئهم
ضراب كإيقاد اللؤلؤ المنسحر

يسوقون أسطولا كان سفينه
سحائب صيف من جهام ومطر
فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلى
مقطعة فيهم وهام مطير^(١)

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا متميزا يكمل به روميات أبى تمام ، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب بعد ذلك ، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميزا بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب

(١) ديوان البحترى ٢/ ٩٨٢ •

والروم (١) ليأخذ (ماريوس كنار) مادته من هذه القصيدة ،
وإن ضياعها كان يمكن أن يمثل خطرا لا يطمأن إليه حول إهمال تلك
الأحداث والوقائع ، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به
أرسطو للشاعر - أى شاعر - حين يمنحنا حقائق أسمى من تلك
التي يعطيها المؤرخ ، هى أسمى لكونها خيرا من تلك تمثيلا « (٢) » ،
وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه
لا يبدو رهنا فى كل الأحوال أيضا بما أنتهى إليه أرسطو من ضرورة
دستور الشاعر عن الوهم ، أو على حد تعبير جوته أن الشاعر
« يهبنا وهما عن حقيقته أرفع » (٣) إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول
إهمال ملكة الخيال فى استجماع أطراف الحسور ، وميزنا بنفس الطريقة
التي اصطنعها كولردج بينه وبين الوهم كفوضى ورؤى مفككة ، لا رابط
بينها وبين الخيال الذى يبدو كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوابب
الحسور واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها (٤) ، مما يجعل قول
« اردنيج بابيت » قريبا إلى القبول من هذه الزاوية إذا ما أخذنا
بخلاصة حوار حول العبقرية والذوق حين يجعل العبقرية كامنة فى
بنية المرء الجوهرية ، بحيث تجعله متفردا عن أقرانه ، وتترك له الحرية
فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا وعليه أن يصور مزاجه وذاته
وآلا يخضع لأى قيد عالى مخيلته « ففى أرض عبقرى الموهومة تجول
العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن
يتلقى لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن
ينلقى انطبعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد (٥) » .

(١) ترجمه إلى العربية د. محمد عبد الهادى شعيرة .

(٢) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه .

(٥) نفسه .

وبهذه المساهمة في إرهابية العبقرية الخلاقية يصبح الناقد خلاقا بدوره وإلى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئا واحدا ،
وهي القضية التي تبدو منضبطة في تطبيقها على أشد النماذج تقليدية
في قسيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدا متميزا يجعلها إلى رسم
المثل الأعلى وإمكانية تجاوز الواقع الواقعي إلى تصوير واقع أفضل
يرسمه الشاعر أمام ممدوحه نموذجا يحتذى في قوله :

ولولا خيال سنها الشعر ما درى
بناة العلا من أين تؤتى المكارم

ومعنى هذا أن الرؤية الواقعية للأشياء تستوقفنا عند كل جوانب
العملية الفنية ، إذ لا بد — في موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والواقع
وكذا بين النقد والإبداع — لا بد من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية في
صورة موضوعها المرشح للعمل الفني ، وبينها في صورة الذات المبدعة
لحظة هذا الترشيح ، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل
طراز من المبدعين الذين — على حد تعبير « بابيت » أيضا — « يبلغون
الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية » ، وعندها يصبح
العمل عاما ونسيجا متميزا في نفس الوقت «^(١) » وبذا تتجاوز الأنا
مع النحن وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع من خلال ما يدرج به
العمل من ألوان هذا التفاعل والجدل مع التاريخ .

ومعنى هذا أيضا أن اللقاء في لحظة الإبداع إنما يقع بين كل
المقومات فيما عدا الناقد الذي يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة
في حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسه حتى
لا يختل توازن الأشياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولا هو
يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج

|(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي (مقالة أرفينك بابيت :
العبقرية والذوق) *

الذى سنه بعض الرومانسيين . وتمادوا غيه فى فترة المد الرومانسى .
ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى
لا يأخذها الشطح أو الخيلاء ، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة
على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله « فأنت ما إن تمحو المعيار
الاشخصى الرفيع للقادة الأخلاقية التى تخضع القيود على تلهف المبدع
على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى
من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ
الحقيقة » (١) .

بأن إن « بابيت » يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرهما يمتد
ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ككل حين يراها وقد أصيبت
برمنها بتلك الحالة من التهيج واحترفت بنار الإغراب عن الذات ،
وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا
للمزاجية والحساسية ، عقدئذ تكاد تكون الحالة (ميئوس منها) .
وواضح هنا أن الناقد يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى
امذانيه إسقاطها من الاعتبار بشكل عام خاصة فى المجتمعات التى
تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله
ت. س. إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال
الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء أكانت
تحيا بمرجب ذلك القانون أم لم تكن (٢) تبين لنا أن إليوت يرجع
إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم — بذلك —
بملاحية كل الأجيال للاختيار أو الالتزام أو الانفصام أو الاغتراب
أو غير ذلك كله ، بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفاً فى جيل لكنه
قد يثير الإسمئزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوباً البحث فى هذا

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨ وما بعدها .

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى

النقد الأدبى ٦١ وما بعدها .

التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع شئ الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادا كانوا أو جماهير قراء ، فإذا كان الناقد يتأثر بقيمة شئ بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة ، يقول إليوت « أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر فينا أثناء التمثيل والهضم ، وإننى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ » (١) .

ومن ثم يصبح منطلق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان ، يسنده فى ذلك الالتزام بالقيم ، فمن منطلق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف — بالضرورة — عن منظر غيره لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة وبترتيب مختلف من حيث الأهمية ، وهنا تظل القيمة جامدا هذه المخلافات ، ورقبنا عليها ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداه الذى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب ، ومن واجبه أن يعرف بما ينبغى أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاثفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال « وآخر ما أتمناه هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى » (٢) قاصدا بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقى ، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه . فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع ، وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة متزنة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله : « أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلا كاملا ، ولكن غير معقول . لو كان من الممكن

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب) ٦١ وما بعدها .

(٢) نفسه .

أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ، ولكن الانفصال ليس تاما وان
يكون. » (١) *

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد
بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتتبد من أزرها .
ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبي وإيجابي ،
ويدخل في هذا السالب ما احطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على
قدر من التجاوز على حد وصف « ادموند فولر » في قوله : « كانت
البداية على شيوخ المتصعلك المقبول ، وفي أولها لم تكن بأسوأ من
إفساء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مضمورة
وقحة » (٢) *

ذلك أن « فولر » قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك
المنطقة السالبة التي لا تكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين
واللامسؤولين من أبناء المجتمع ، ومع هذا فهو يميز بشكل واقعي
بين المعالم البارزة لكل من قوى الخير والشر في حياة المجتمع وواقعه ،
ومن ثم بدا واقعي الرؤية في أكثر من موقف ، ابتداء من تحديده
لما يبس التعادل في الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر لتوضع
جميعها في ميزان شديد الحساسية ، يلتقط منه كل غنان بقدر ،
فيصور ما شاعت له قدرته الإبداعية من ناحية ، ومنطقه في الاختيار
من شرائح الواقع التي استوقفته من ناحية أخرى *

ويبدو هذا التصور وقد دفع بالناقد إلى إصدار هذه الأحكام
على التيار السالب في ظلال الرومانسية ، كما طرح نظيرا له على
الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية — على حد
تعبيره أيضا — دون وعى ولا لغة مفهومة ، فهم يحسرون حرمان
الإنسان وانحطاطه دون تعليق *

(١) خمسة مداخل ٥٨ *

(٢) نفسه ٦١ *

ومن هنا راح « فولار » يكتف تصورهِ حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحى ، ويضغ شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطقى الخير والشر معا إذ يقول أيضا « لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إذ سيكون لك أدب مختلف المفضيلة فى عالم مفرد المتناول^(١) . ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا شديفا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ، أو محاولة التغافل عما فى العالم من رؤى الخير معها جنبا إلى جنب فيقول مصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصرُوا من فنونهم على معالجة منطق الشر « إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير وكأنهم يثبتون أبحارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى »^(٢) .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يجل فيه ما ينفرد منه من هذه الصور التى لا تكاد تتطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما يذكرنا — على وجه السرعة — بتلك المقولة النقدية القديمة لدينا من لدن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر « نكد لا ينبت إلا فى الشر فإذا دخل باب الخير ضعف ولان » ومن خلالها راح الأصمعى ومن سار على ضوء مقولته يتهتم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق فى الاتهام حين جره على شعر حسان ، فاتهمه بالضعف بعد إسلامه وكان قويا قبله ، ليؤكد مقولته على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو الليونة أو الضعف .

فإذا بادموند فولر يردد نفس المقولة أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى « هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس فى اللذات

(١) خمسة مداخلك ٧١

(٢) نفسه ٧١

والمرح الصبباني ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا
ما أنا أكفر (١) ..

ولعل قوله هذا ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا
القدامى ممن رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأتسياء ، خاصة
منهم من لم يبرأ السلوك إلا من منظور الرذيلة ، على نحو ما كان
من منهج بشارة في إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلًا :

من راقب الناس مات هما .. وفاز باللذة الجسور
وهو ما رددته مؤكدا ومفردا :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته .. وفاز بالطيب الفاتك اللهب

أو ما تمادى فيه أبو نواس بلا حدود حتى أصبح مذهبا له وفلسفة
حياة حين عرض مجاهرته بزندقته وأعلن مجونه وتحلله من خلال مثاق
هذا التحدى المعلن وكأنه الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

دع عنك لومي فإن اللوم اغراء
وداؤني بالتي كانت هي الداء
وانتهاء إلى قوله :

فخذها إن أردت لذيت عيش
ولا تمسك خليلي بالمدام
فإن قالوا : حرام ، قل حرام
ولكن اللذات في الحرام

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذي لا يحمد
لأصحابها ولا يتصور أن يتقبل منهم تحت أى مبررات للخلف
الاجتماعى أو غيره ، ذلك أن الواقع لا يجب أن يخل حبيس الانغماس

(١) خمسة مداخل ٧٢

فى اللذة الطارئة خاصة حين تتكرر لتصبح قاءة سلوك حياة مطرد ،
إد أنها تغفل — آنذاك — الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم
الرديلة ، ومما لا تك فيه أن هذا التساوى بين المتناقضات إنما يمثل
قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشياء بلا وجه حق
من ناحية أخرى + وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس أيضا حين ينطلق
بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها إلا من خلاله فى قوله لصاحبه
الحانة :

فأحیی بريدهم فى ظل مكرمة ++ حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتی

ومن هذا المنطق يسقط من جانب من الفن النواصى وما يشبهه
عالم الترفع الأخلاقى فى خللال الواقعية المهرثة التى لا تتجاوز حدود
لا مبالاة الأنا ، وعندها أيضا تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم
بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار ثورته
الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت متماسكة تنطق
بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ،
ولعله قد تصور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية . فما فتى يحاول النفاذ ، ن
خلالها إلى مطلبه بحثا — أو إيهاما بالبحث — فى الديانات أولا كما فى
قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية :

لا تسقنى ادهر إما كنت لى سكنا
إلا التى نص بالتحريم جبريل

إن كان حرمها الفرقان بعد فقد
أحلها قبل توراة وإنجيل

ثم قوله مفردا ادعاه على المسيحية :

خذها على دين المسيح إذا نهى
عن شربها دين النبی محمد

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهود خاصة وهو كثير
حول الساقى من الغلمان :

ولكن يهودى يحبك ظاهرا
ويضمرك فى المكنون منه لك الغدرا

أو صاحبة الحانة :

فقالت لنا : حنون اسمى وسعرها
ثلاث يتسع هكذا غيركم بعنا

ثم رمده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا ديو حنة من ذات الأكيراح
من يصيح عنك فإنى لست بالصاحي
رأيت فيك ظباء لا قرون لها
يلعبن منا بألباب وأرواح

ويبدو الشاعر مضطربا إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء
من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه وبين فلسفة الحياة اللاهية
المتطرفة ، ولا أشد بلاهة من الشاعر هنا حين يحاول الولوج إلى تلك
الفلسفة من خلال اقتراءاته الدينية وكأنه يبدو حريصا علىها ،
وهو - فى الحقيقة - يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى
عليها حتى من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من
الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا
له على النحو الذى صورته نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء ،
فى العصر الأموى :

إرجاؤكم لركم والشرك فى قرن
فأنتم أهل إشراك ومرجونا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والفسق من خلال صيغة تبدو غاية الغموض ، لا تكاد تجد مسوغاً يدعو إلى قبولها ، مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التي تسجل طموح العبد في العفو الإلهي المطلق . واتخاذ مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم وما عكسه بيت الخثام للخمرية حين يضمه صورة النادم على فعله على منهجه في الثائية المشهورة حين بختمها قائلًا :

فقد ندمت على ما كان من خطل
ومن إضاعة مكتوب المواقيت
أدعوك سبحانك اللهم فاعف كما
عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت

فإذا ما أخذنا بمقولة (فوللر) وجدناها متسقة مع هذا السلوك التراجيدي الذي خلط بين الأشياء جدما وهزلما خلطاً صبيانياً ، كاد يفقدها دل صور الاتزان والتعادل التي يجب أن تنتهي لها ، فإذا بالمنطق واحد إذا أخذنا بما عرضه قول (فوللر) حول مؤاخذه السالكين لنظير هذا الاتجاه في عصرنا إذ يحسورهم « ينطلقون من أن تدرك كل شيء عن طريق مغفرة كل شيء ، إنهم يدركون كل شيء ، إنهم يبخسون كل شيء إنهم يقولون ليس ثمة ما نغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا في تحد : وما الخطأ في ذلك ؟ ! » (١) .

ثم يصدر (فوللر) حكمه على هؤلاء في تماديهم في رعونتهم وغيرهم واستمرارهم في منطلق التحدى قائلًا « هؤلاء ليسوا أعمق تباضعا بل أعمق عجرفة ، وهم لا يضمّدون جراح الساقطين من إخوانهم ،

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١

بل المدمرين للنظام الاجتماعى * يسقط * يسقط * كل شيء ،
ويهرخون : فلنسقط جميعا « (١) » .

فهذا هو نفسه سقوط « عصابة السوء » فى حمأة الرذيلة فى
غيبية الرادع على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد
فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبد القدوس :

با أحمد المرتجى فى كل نائبة
قم صاحبى نعصى جبار السماوات

وما يعرضه من زعامته لعصابة السوء الذى لا يتردد فى تسجيل
إعجابه المفرط بها :

عصابة سوء لا ترى الدهر مثلهم
وإن كنت منهم لا بريئا ولا صفرا

من هنا نعود إلى ما بدأنا به من ضرورة الانتقاء عن تبصر من
سرائح الواقع ، بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه
الرؤية الأحادية التى تسقط الحقائق وتمحوها ، وهو ما يجب أن يسود
أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بعدا اجتماعيا يطرح فيه علاقات الفن
والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة
المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى — بل من البدهى —
أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه ، فى زمان ما ومكان محددين ،
فلابد أن يستجيب إذن لمجتمع هو منه فى القمة لأنه لسانه الناطق .
فيذا ما وصل الشاعر إلى هذه الطرق المسدودة ، وحاول أن يعلن
فى وقاحة الخمر وعريضة السكر وعبث الماجن وقصد الزنديق عن
تحديه لأقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد — بهذا المقياس —
أن يعنى بتفحص ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه .

(١) نفسه ٧٢ *

واستكشاف مدى استجابة الشاعر له ، وطريقته فى معالجته أو على حد تعبير (نين) فى مقولته المشهورة بأن الأديب « حصيلة الفترة والعنصر والوسط » وبذا يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى إصدار حكمه ، وألا يسرف فى تخيير الخناق على المبدع فى كل الأحوال كأن يمدح قطعة له أو يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فهنا يكمن الخطر ، فقد ينزلق الناقد أيضا إلى عالم الهوى وعندها يفتح الباب على مصراعيه لموضى نقدية تخشى نتائجها ، لما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة فى كونها رفيقين لا ينفصلان إذا استعمرنا تعبير « هارى ليفن » فى قوله « أن الأدب ليس مجرد معلول لعلّة اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية » .

وما من شك فى أن الرؤى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجتمع بين الأبيض والأسود ، أو الملائكى والشيطانى ، لتطرح واقعية الأشياء من تلك الألوان الرمادية التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طليقة لأنها مؤلّة) حيث أثر الإيجاز فى مقولته ، لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب ، بعيدا عن ذلك التبنى الحرفى لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح بين كل هذه الرؤى ، طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منهما جميعا فى آن واحد ، أو — على الأقل — يحاول ذلك باعتباره شريكا فى صنع المقياس الأخلاقى على الأشياء .

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن ، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تحسمهم بالنقد أو تشوه صورهم ، ولكن الذى لا شك فيه أن جانبنا من هذه العقد قد مس طريقا منهم فترجم فى سلوكه ملمحا من

عقدته . على النحو الذى أخذ به الأسناذ العقاد عمر بن أبى ربيعة
فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا ما صنعه فى دراسته العميقة
حول (الحسن بن هانى) أو فى تحاييله لإبعاد شخصية ابن الرومى
ونفسيته من خلال شعره . وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهي
فى عرضه لشخصية بشار ، ونفسية أبى نواس ، وغير ذلك من
الدراسات التى أخذت من الجانب النفسى أساسا لتعميق الرؤى من
قبيل الاستقراء والاستقصاء . وهو ما انسحب أيضا على منطلق جنون
العظمة فى شخص أبى الطيب وتوهج الذات عند أبى العلاء .

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول - أيضا - إلى الأعمال
الفنية احتراما لكلية الرؤية . وتحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ،
ابتداء من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه (مبادئ
النقد الأدبى) حين شغلته قضية التوصل باعتباره أساسا لذلك التوازن
الحسى المزامن ، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى
شكل خاص وانسجامي يستثيره فيه العمل الفنى .

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فيقدر
من الأناة والروية لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره فى ذهنه ،
ومن ثم يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين ،
وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية
خضوعا لمنطقة التلقى فى غيبة الانشغال بزاوية الابداع .

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه
حين وصف عمل « بايرون » بأنه جميل من منطلق نجاحه فى الفوز
بانفعالات جمهوره ، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى ندلقه
على نجاح الشاعر فى إثارة انفعالاتنا ، ويصبح هذا الرمز قود
مولدة ، وعلاقة تتكرر فى تفاسيل متنوعة . وبذلك تدور وجها من
وجوه الشكل التكنيكى .

ومعنى هذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدي ، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية . لا تكتمل إلا بها الران الأصالة في حركة الأدب . وإلا عد إسقاط إحداها قوقا لا ينبغي التجاوز عنه ، إلا إذا دخلنا في مجال أنفعال أرعن يأخذه التمدادى إلى الإضرار بالفن مما قد يكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل في شعرنا القديم ما يشير أو يكشف عن حرص الشاعر على هذا التوصيل ، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، ولا ينحدر هو بفنه إليه خوفا على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبى تمام فيرده على أبى العميثل اللغوى الذى لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :

، . . .

أهن عوادى يوسف وصوابه
فعرما فقدا أدرك السؤل طالبه

فتساءل الناقد منزعا : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر مترويا : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما حساه الباحثرى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :
على نحت القوافى من مقاطعها
وما على بالآ تفهم البقر

فكان الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل ، والاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطلق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب دون أن يتدننى بفنه أو حتى يدنى جمهوره . بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال على نحو ما عكسه من تصوير الملام عند أبى تمام فى قوله :

لا تسقنى ماء الملام فإننى
صب قد استعذبت ماء بكائى

فإذا ما سـ . . . خر منه النافذ وأرسله إياه بزجاجة ليملأها من ماء الملام
هذا دافع عن موقفه بذلك ، رده : إذن فانتى بريشة من جناح الذل .
مسندنا عمق تصويره إلى تأثيره بالمادة المطروحة في الآيات
القرآنية الكريمة .

ومع هذا يظل سـ . . . النوايا مطلوبا في كثير من الأحوال طبقا
لما تنفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل
القصور النقدي أن نكتفي بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق
لدى الشاعر ، وإلا عد أبو نواس شديد التدين والزهد — بهذا
القياس — ومن قبله عمر بن أبي ربيعة ، على عكس ما كان عليه حال
منهما في جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال
حسه الحضاري ، وبين مجون أبي نواس وعربدته خاصة في خمرياته
وغزلياته . فعلى الرغم من تراحم الأفكار الدينية على كل منهما ،
وعلى الرغم من ميل أبي نواس إلى الزهد في بعض فترات حياته
إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الذين كشفها عن عدائه له ،
فثمة فرق جوهري بين زهده وتوبته وبين ندمه ومعاودة تمرده حتى
لا يكاد يتجاوز تلك اللفظية حول الدين أو الاقتباس من معجمه باعتباره
مصدرا ثقافيا فحسب .

٥ - الأطر الوظيفية

ويبقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق في إيجاد رؤية نقدية متكاملة تأتي على كل عناصر الإبداع في العمل الفني مما قد يجزئنا إلى تسجيل بعض التصورات التي قد تغرق في مثاليتها ، ومع هذا لا يحسن أن نستنفذ طاقتنا طويلا أمام الأحلام والروى والأمال والمنل ، إذ الأفصل أن يتوقف طموحنا عند إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تعنى معنى الأصالة ، وتحرس عليها ، وتأخذ بما يخصها إلى حمايتها وحراستها وتتأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللاهث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد ، وهنا يجب ألا يرفض القديم لمجرد بجنب رواحه التراث والقديم . بل يحسن هنا أيضا أن نستعين بما انتهى إليه ستانلى هايمن فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) حين خلص إلى موقفين للناقد أحدهما منالى والاخر واقعى ، وإن كان ستانلى هايمن نفسه قد بدا تسديد الحرس فى رؤيته الموقفين كليهما حين راج يستخلص منهما ما يضمن إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد ، حيث يرجع الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (آدموند ولسن) . ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز) . وكذا باستغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثة جامعا أيضا بين التسعر والنقد . كما يدخل فى هذا المركب بعض النظريات فى التحليل النفسى . وكذلك يخيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولان سبيرجن) فى إيجاد عناقيد للدور التى اتخذت منها وحدد نسعية ذات مغزى شمرى هام كما فعل (أرمسترونج) . وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع النموذج من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون) . والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)^(١) .

(١) يراجع تفاصيل الموقف كتاب ستانلى هايمن ، النقد الأدبى

ومدارسه الحديثة .

على أن هايمن حين ي طرح هذه الرؤية المتكاملة فهو لا يشترطها من منطق فوضوى يتوقف عند مجرد النجم بين كركام فخرى غير متناسق . بل يتنظر لهذا التكامل أن ينم بشء . عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال فى الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصور الحالى أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ومصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة ، وأن يوجد لها مكانا فى الموروث الأدبى بشرط ألا يفسد العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلا ، على نحو ما نجده فى تراثنا النقدى لدى ناقد كالآمدى فى موازنته ، أو أبى هلال فى صناعته أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير ، وفى شعره وشعرائه ، فقط يمكن الاستئثار بما رصده هؤلاء ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة أو سابقة تظل داخلية فى إطار الموروث . أو خارجه عنه أو مجددة فيه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يطلها تحليللا وانفيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها وظروفها وتفاعلها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته ، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه ، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ، ومظهره الجسدى وعاداته .

وسيجد مصادر انشعبية ومثيالاتها ويبحث عن اعتماد دلائلها على الموروث الشعبى ، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات وخصائص شعبية ، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسر لها نفسيا من حيث هى تعبير عن أعماق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة أو الرتبت أو التنامى . أو التعويض . وسيرى فيها — بالضرورة — تعبيراً عن « نموذج أعلى » قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيراً عن ظواهر سلوكية أو عصبية ، أو تعبيراً عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سلك الجماعة .

وسيكشف نظام القصيدة من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريا ، ومن خلال مبناها الذى يمثل شعيره نفسية لها دلالتها وعمقها ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها ملها اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها ، ومنزلته الاجتماعية ، وحرثته ، ويحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية فى عصره وبيئته ، وكذا جو الأفكار التى تتجاوز العلاقات الانتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر ، وسيحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة ، أو تقررهما ، وبذا سيكشف النزعة الموجهة أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين المحتوى . وقد يتحدث عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة ، وتدخل فيها مسائل فلسفية وأخلاقية كالمعتقدات والأفكار التى تعكسها والقيم التى تؤكددها ، وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ ، وكذا علاقاتها بالقارئ الحضارية ، ليخلص من كل هذا إلى وضع القصيدة فى مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية ، ويواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة ، ويتحدث عن الملامح المتفردة فى أسلوبها ، وما تنعكسه من فكره وشخصيته عكسا مقيما ، وفى النهاية يعتمد الناقد المثالى على تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق وتقييم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال . وقوة الغاية نفسها أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام الإحباط التى انتهى إليها (ستانلى هايمن) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقشقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا ، وعليها ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانيات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان » (١) .

بل يحسن أن نظل وراء تلك الرؤى المثالية التى قد ترهق الناقد

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/٢٤٥ وما بعدها .

وتكدر ذهنه ، ولكنه إرهابي يزيد الحركة الأدبية ثراء ، وكذا يزيد عالمنا
 انفسى عمقا واسمالة * سلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من ادواته ليأتى
 على عجل من امره فيقفز إلى إصدار الأحكام ، وكان المبدع متهم دائما ،
 ذلك أن هذه الأحكام تفقد قيمتها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية
 التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذا
 بالنظر الأحادية ، واتكفاء بالموقف الجزئى * * * وعلية يجب أيضا أن
 نأخذ المبدع بنفس الدرجة من التعمق الفخرى ، ليس ثمة ما يدفعنا
 إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصله الفكرى ، أو الإيمان
 بالفن وتاريخ الفن^(١) فهناك أدوات كثيرة لابد أن يلم بها المبدع .
 وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النوعى ، ذلك أن مجلة العصر ،
 وسرعة إيقاع الحياة ، وزحامها بالأحكام لابد أن يطرح جانبها .
 وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والروية والجد فى تأمل العمل
 الفنى من كل جوانبه على النحو الذى قد نجد له نظائر فى المعالجة
 النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه ، وبما سجله من ملحاحات
 محورها هذا الكدر ذهنى كضرورة للإبداع والنقد ، أى لطرفى
 الحياة الأدبية جميعا ، وهو ما عرض له فى دراساته — كما قلنا —
 حول ابن الرومى والحسن بن هانىء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وغيرهما
 من دراسات للشخصيات الأدبية أو الظواهر بما لا يتجاهل — لحظة ما —
 طبيعة الفن فى دراسة جماليات النص الشعرى ، وهو المنهج الذى
 يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعى وبين تأمل التشكيل الداخلى
 للغة النص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتى إلى جانب
 التأريخ له وتحديد الأعماق المعرفية التى تكشف فلسفة المبدع .

ويبقى ملحا أن نتأمل طويلا هذه النظرات بما فيها من أناة
 الموقف النقدى الهادى ، بعيدا عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط

(١) يراجع فى هذا دراسة أرنست شيشر حول « ضرورة
 الفن » « دراسة هاوزر حول (تاريخ الفن) ودراسة ديفيد دييتش
 حول (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) »

بمنطق الأحكام ، مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبولة ، لأنها إنما تنسب إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد .

ولعل أصحاب هذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظرى أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعال فى إيجاد رصيد نقدى متميز يمكن تحليله وتأمله ، والأخذ بجوانبه المتعددة ، بشرط أن تكون وقففتنا بارزة عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثى والحس الحضرى معا فى لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسى بينهما .

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتبذل من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا ، لا يفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الآراء ، بقدر ما يتصدى عنها فى التعرف على أى أثر أدبى من خلال مبدئه ، وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا الإقدامى فى فترة حرجية من تاريخنا الأدبى على النحو الذى يلقانا فى الأحكام حول شعر حسان — مثلا — وما شابه من حوار خمري فى عصر صدر الإسلام ، كأن النقد تناسى أو تجاهل — أو لعله تغافل — ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة والكشف اللاشعورى — فى الأغلب — مما يصور لحظة من لحظات ذلك المد الشعورى عما يعتلج فى وجدانه ، وما يجرى فى مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يئذكرها ، وربما كان هذا أبينها جميعا وأهمها .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج « فرويدى » يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى نزن فيه المسادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى يعرضها الشاعر ، ويدرسها الناقد باعتبار ما فى تلك الصور من

توافق وتميز في آن واحد ، ذلك أن عناقيد الصور قد تتشابه بحكم الواقع التراشي للتساعر . ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التي تأتي بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى . وهو ما قد نجد له نظيرا في مدارسنا الشعرية ابتداء من مدرسة أوس بن حجر والطفيل الغنوي وبشامة بن العدير وزهير وكعب والحطيئة وجميل وكثير وهدبة وذئ الرمة وجزير والفرزدق إلى مدارس التجديد التي قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومي . في موازاة مدرسة مروان ابن أبي حفصة والبحثري ، ومن سار على منهجها من أنصار الاتجاه المحافظ الذي يرصده البحتري في رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبي تمام في مقولة : « على نحت القوافي من مقاطعها **** » ، ثم بدا مختلفا معه تماما على مستوى المسلك الفني في قوله :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يعني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلبس هج بالنطق ما نوعه وما سببه ؟
والشعر لا يح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفسه بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق ، ولبقا لنظريته بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار في الفن ككل ، ألم يكن العمل الفني ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التي يطرحها الواقع . ثم يأتي الفنان ليجهلها محورا لرؤيته التي تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟ .
إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال في حياتنا الأدبية وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية في علاقاتها المعقدة بمنحنى التاريخ ، وواقع العصر ، وسيرة الأديب ومسئواه المعرفي ، وجدله مع كل ما حوله ، ومنها جميعا تنطلق إلى الآفاق الجمالية الخاصة بالعلاقات الداخلية للنص .

أليس من الأجدى للحركة الأدبية فى إطار هذه الأصول المتعددة أن نذهب إلى أن تلك القعقعة الاغظية التى تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم بها قد يزوج بنا فى آتية نقضى قد لا نطمئن إلى نهايته ، ولا نضمن له نجاحا بدليل سرعة الفشل الذى قد يأتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها ؟ فما بالننا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شمسيها بالأفوال ، وما بالننا نصفق لها حماساً وانفعلاً وننسى الثوابت من الأصول ؟

أليس من الأجدى أيضا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن تلك الحلاسم ، أو ذلك الغموض المفتعل الذى قد يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالننا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هذه الدرجة ؟

ومع طرح هذا التصور النقدي لا نقول أهلا لانتكاسة الفكر أو الردة الثقافية التى قد تسبهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولا أهلا أيضا بذلك العقوق الآثم الذى يسقط التراث تحت دعاوى التجديد وإن سيطرت عليها الرعونة والطيش بل الأجدى أن نرحب بتلك المزاوجة السهلة الهادئة بين كل الملامح النقدية — على بساطتها ووضوحها — بعيداً عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعاً للإيقاع السريع أو أملاً فى سباق زحام الحياة * بل لابد أن يبدو هذا الجرى محكوماً بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار ثم فى عالم الجمال حال صياغة العمل الفنى *

ومن هذا انطلق نطرح الاقتراح بضرورة القراءة الجديدة لكل تراثنا القديم إبداعاً كان أو نقداً ، على أن تكون القراءة متميزة ، لتسبهم فى تعميق تلك المحاولات التى عرض منها جانبا الدكتور نحاصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور

من قراءته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم أيضا، وكذا ما صنعه الدكتور النويهي في الشعر الجاهلي ومنهج تقويمه وغيرها كثير من الدراسات التي فتحت آفاقا جديدة من خلال اللقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور ، وتتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب كقضايا إنسانية إلى جانب القضايا الموضوعية التي تهمس تاريخ الشعوب وتغيره من المعلوم، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام النقاد ودارسي الأدب في أن يتحاور من جديد حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل في مناهج الدراسة الأدبية ، والدكتور مندور في النقد المنهجي عند العرب ، أو الدكتور شوقي ضيف في البحث الأدبي ، فلعن المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبي ، لا يجدر بنا أن نشوّهه بأحكامنا ، بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التي قد تختلف طبقا لظروف إبداعها ، وطبيعة الأنماط الاجتماعية التي صاغتها وارتبطت بها ، على أن يظل واردا في اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط على معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجد في المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذي وجد مع الإنسان منذ بداية الخليقة . ثم تعددت صورته بين أعماق الذات البشرية مع ما هو خارجها . وكأنه يوازى الشعر في ذاتيته لتظل بقية فنون الرواية أو القصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لتتساقط مع إيقاع حياة جديدة . لها ظروفها ، ومشكلاتها ، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ولها أيضا أساليب صباغتها في الفنون الجميلة . وبذا تظل الأداة عنحرا جامعا بين تلك الأجناس التي تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب — بل — يوجد — بينها . بل ربما التقت أيضا في منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها ومدخلها ، ومن ثم يحسب أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد إلى كل ملامح حركتنا الأدبية في كل الفنون ضمانا لأصالتها وحماية لها من الزيف وخوفا عليها من الضياع .

الفصل الثاني

تحليل النص الأدبي

١ - مراحل القراءة :

- التاريخ للنص *
- التحليل *
- التقويم *

٢ - مقومات النص *

٣ - خطوات الدرس الأدبي للنص *

(١) تحليل النص الأدبي

ويبدو الحوار فى هذا الفصل بمثابة توجيه ، أو رصد فائدة ، أو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص ، بما يكفى للإمام الكامل بمدلولاته وإيحاءاته ، إضافة إلى التدقيق الجمالى لصياغته وصوره ، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية والتطبيقية بما يكفى لاستكمال أدوات الدارس أو القارئ فى هذا الاتجاه .

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصية ، من قبيل الاقتراب من النص بكم من الأدوات الكافية لفهمه ، والصالحة لفهمه ، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل :

أولاً مرحلة قراءة النص . وهذه تتطلب — بالضرورة — محاولة الإحاطة بكل جوانبه ، ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتويه كلمة التأريخ هنا من مدركات متنوعة تحكم العلاقات الخارجية له بموضوعه ، أو الحدث الذى يتعلق به ، أو التريحة التى اختارها صاحبه . لتكون موضوعاً له . وهو ما يدفع الباحث إلى الاقتراب من عصر التأريخ . ومحاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية . أو طبائع العلاقات السائدة فيه ، أو الأنماط الفكرية الشائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحياة التى تترك أثرها — بالذات — فى محتوى النص ، وكذا فى أسلوب صياغته جمالياً .

إذن يبقى هذا التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدي أى دراسة له ، سواء على المستوى العام ، أو على المستوى الخاص الذى يهم الدارس أيضاً فيما يتعلق بصاحب النص ، ومدى انعكاسات التأريخ العام عليه ، ومدى إلمامه بها ، وكيفية تناوله لها ، وطبيعة موقفه من

ملايسات عصره التي ربما اتسق معها، أو ربما نفر منها، أو حتى رفضها،
وأثر الاغتراب والتمرد أو الثورة عليها ، فلا بد من وضع كل هذه
المواقف في الاعتبار قبل إجراء التحليل الفني للنص .

وهنا يمكن أن نخلص كلمة « المناسبة » من صورتها القبيحة التي
لحقّت بها نقدياً في إطار الهجوم على الشعراء ، لتأخذ دلالة محددة
يمثلها ذلك الحدث الجلل الذي ينطلق الشاعر إزاءه معبراً عن انفعاله
وعنه في تفاعل صادق ، يجعل كل تجربة نجح الشاعر في تصويرها
مناسبة من مناسبات إبداعه .

ومن هنا تتبلور بين أيدي الدارس ثلاثة من مقومات النص .
باعتبار النص ذاته واحداً منها ، ثم باعتبار اللغة الجدلية التي يمكن
أن تحكم مبدئه وموضوعه في تفاعلهما من خلال مؤثرات معينة .
تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مئات الشرائح لتكون
موضوعاً لعمله ، وهذه هي منطقة التأثير التي تتدخل فيها حواسه ،
وتقتحمها ملكة خياله ، وتظهر فيها مواد الصياغة الجمالية لديه .
فاذاً ما بدأ التفاعل مع ما اختاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه
بإخراجه على مستويين اثنين :

الأول المستوى الإنساني العام والذي يخلع فيه مشاعره
وانفعالاته على موضوعه ، فيقدمه للقارئ الذي ينفعل بدوره معه .
ويشترك معه في خوض التجربة ، وعندئذ ينجح في مشكلة التوصيل
التي تعد واحداً من مقومات نجاح العمل وصاحبه .

والثاني : المستوى الجمالي وهو الذي تصبح فيه اللغة طوعاً
ملكاً الشاعر وانفعالاته ، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية
بما يكفي لتصوير تجاربه ، وعرض قدراته . فهو يجمع بين عقله
وشعوره معا .

وينتهي بنا التاريخ للنص — بهذا الشكل — إلى الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التي تشده إلى ظروفه التاريخية ، وكذا ظروف صاحبه ، مما يسهم في إدراجه ضمن تيار أدبي عام . أو اعتباره ظاهرة شاعت فشكلت الحركة الفكرية ، أو بما ينهى عن تمييزه وتفردّه وتجاوزه لغيره من النصوص ، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما نلاه من أعمال في العصور التالية له إذا كان تمه مايشى بذلك من نصوص متأخرة سبقت به .

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من هذا التاريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية ، إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم . أو موقف متميز على غرار ما تحكيه مثلاً حماسات الشعراء حول الحروب . ومعارك العرب مع الأمم المجاورة لهم خاصة مع الروم . إذ يشغلنا من هذا التاريخ اللجوء إلى النص الشعري الذي يتجاوز حدود العرض الموضوعي ، إلى حد مزجه بالإطار الانفعالية التي تترجم لنا الواقع النفسي للشاعر ، وتعكس الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذي يتناوله ، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتمد بها — إلى حد معقول — باعتبارها الإطار المكمل للأحداث التاريخية التي تستوقفه من خلال موضوعية مطلوبة . يلتزم بها في تناوله تلك الأحداث سرداً وعرضاً ورصداً .

(٢) ومن التاريخ للنص ينقل الدارس إلى مرحلة التحليل . وهي التي تتطلب منه جهداً خاصاً يستجمع فيه أدواته التي يعملها في فهمه وتفسيره . وبها يقترب من مرحلة الإبداع . وإلا عد اقتحام النص بمثابة جنائية يجنيها عليه جنابة اللغويين على أبي تمام حين تجاوزهم بثقافته ، فلم يدركوا كثيراً من مراميهِ التصويرية . فكان حكمهم عليه متسوبا بقدر واضح من الظلم له . لأنه مردود إلى المفارقة الفكرية بينه وبينهم ، على عكس طبائع الأثياء التي تفتقر ضرورة ارتكاز الناقد على حس ثقافي يجب أن يوازي — إن لم يتجاوز — ما لدى الشاعر وإلا بدا حكمه عليه مشبوهاً لقصوره عن فهمه .

وفى إطار هذا التحليل تتعدد أيضا القراءات استعدداً لاستكشاف جماليات النص من الداخل . وهنا يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسياق النفسى الذى يحكمه ، أو ذلك الترابط الموضوعى الذى يفتقده ، أو يتمتع به . وعندها يبدأ التحليل الجزئى للأنساق اللغوية ابتداءً من انساق الحرف ، إلى دلالة هذا الانساق فى بنية الصور الجزئية ، إلى التوقف عند الكلمات وتجاوزها ، ودلالة هذا التجاور وذلك الانتقاء ، أو التناول بأساليب وصيغ محددة ، ثم إلى الوقفة المتأنية عند الجمل وأساليب تركيبها ، وتأمل مدى التقريرية أو التصويرية التى تغلب عليها ، ودلالة هذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه . ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزاً حدود الإفهام ، إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خلال موروثة وتقاليد معه ، وإضافته إليه . وابتكاره بعيداً عن القوالب الجامدة ، أو الصيغ العقيمة التى تبدو له جاهزة فى مكنون تراثه ، راسخة فى رصيده الفكرى .

ومع هذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير ، متخذاً من المصادر البلاغية وسيلة للنزوع أو الهبوط مع درجات اسلم التصوير التى يسلكها الشاعر تنوعاً بين التشبيهات البسيطة ، إلى البليغة ، إلى التمثيلية إلى الضمنية ، إلى الاستعارية التصريحية أو المكنية ، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصورة انتزاعاً للمجردات والمعنويات من عالمها المجرى إلى عالم محسوس ، إلى ما ياجأ إليه الشاعر من كنايةات ورموز . إلى ما قد يغلف به الشاعر موارثه من ألوان الزخرف والتوشية والزينة ، وكأن على الناقد هنا أن يلم بجوهر هذه الألوان التصويرية . التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة ، ليستطيع الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالقصور أو العجز . ليلقى بالعبء على الشاعر قائلاً أن المعنى مستبطن لديه ، فالصحيح أن المعنى فى يد الناقد وفى أعماق النص ، إذا ما أصر الناقد على الغوص وراء دلالات النص

باستكمال أدواته هو ، أو تثبث بالدقة فى تناولها وتطبيقها ، وترشيح ما يراه منها ضروريا فى مرحلة ما من مراحل التحليل النصى .

وتستمر مرحلة التحليل من خلال التعرف على طبيعة التجانس أو التناظر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه . إلى جانب تعرضه لتحليل الصور الجزئية ، ثم الصورة الكلية التى تمثل الإطار العام له ، على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها ، أو المواد التى تشكلت منها ، إلى جانب التوقف عند صياغتها الجمالية . وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها ، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر ، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها ، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية ، على نحو ما يصطنعه باحثو الصورة من حيث إدراجها ضمن إطار ما يعينه طبقا للمصدر ، أو الدلالة ، أو الوظيفة ، أو صيغ التشكيل التى تتعلق بها وتدل عليها^(١) .

ويأتى تراكم الصور الجزئية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقتراب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته ، وندها يحسن للناقد أن يتوقف طويلا حول القضايا والمواقف النقدية التى تلح عليه إزاء تحليلها ، وهو ما يحتاج أيضا إلى إدراك واع للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة ، وبأى منهما يأخذ الدارس ، فإذا ما ألم بتلك المناهج واختار منها منهجا قويتم مبرراته ، ووضحت وسائله ، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها . وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لا تدخل فى باب النقد ، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤية الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدد الهائل فى تلك الأحكام ، لتدخل بنا فى إطار من المفوضى النقدية التى لا يجب الاعتداد بها — بأى حال — فى التأصيل

(١) راجع الدراسات المتعددة حول الصورة عند محمد عبد الهادى محمود ونعيم اليافى وجابر عصفور إلى جانب ما تلاها من دراسات تطبيقية عند عبد القادر رباعى ونصرت عبد الرحمن وغيرهما .

لدرس نقدي تطبيقي يضمن لقاء الأحكام ، أو التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها *

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظل واردا ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته ، ولكن بشرط ألا تكون هذه الحساسية هي المصدر الأول لتناوله للنص . أو المنطلق الوحيد وراء أحكامه الصادرة عليه ، وكأن هذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة في مرتبة أخرى دون ذلك كأن تأخذ دورها بعد الإطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات . وتمثله لها ، وصدوره عنها ، بما يضمن قدرا من هذا التشابه في الأحكام يقرب بينها ، أو - على الأقل - يضمن لها قدرا من الموضوعية التي يسعى إليها الناقد ، إنقاذا للنقد من مثل تلك الفوضى التي تسيء إليه . وتفقده دوره سواء في تحليل النص أو في تقويمه *

(٣) ثم تأتي مرحلة التقويم ، على ما لها من أهمية وخطر في الدرس الأدبي ، ولما تتطلبه من عمق ثقافة الناقد ، وحتمية تمكنه من أدواته ، صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة . ولكنها تظل متميزة في خطرها ، لأن الناقد هنا يرتدى زي القاضي الذي ينوط به إصدار الحكم للعمل أو عليه ، على ما في هذا الحكم من ترويع للجهل أو تدمير له ، ولذا يجب أن يدرك أهمية هذا المنطقة الحرجة . فيتحرى الدقة في عرض موقفه منها *

وفي إطار هذا التقويم ينبغي للناقد أن يحاول وضع النص في حجمه الطبيعي بين الأعمال المعاصرة له ، كاشفا عن مدى تلاحمه مع الحركة الأدبية المعاشة لدى صاحبه ، وتفاعل البدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين . فهو بمثابة إضاءة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع . أو حتى من أنواع أدبية أخرى ، ربما يستفيد منها أو يفيدها حين يتأثر بها أو يؤسر فيها . وهنا يسدو خطر العمل سواء فيما اجتمع في داخله من المؤثرات .

أو فيما تركه أيضا من أرصدة مؤثرة فيما تلاء من أعمال ، قد يكتب لبعض منها البقاء لعصور أدبية متعددة ، وكان حركة الإبداع حولة لا تنهدا . بل تظل ممقده متجددة تجدد الصور الأدبية ذاتها . ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف هذه الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعري ، إذ ربما تعددت معارضات الشعراء لنص ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته ، وتزيد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون غيره من نصوص عصره ، أو بين شعراء جيله .

وفي مرحلة التقويم هذه تتكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياها الخاصة ، وكذا من قضايا مجتمعه . ففيها يبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التي ينطلق منها ، وحتى في داخل إطار هذا الالتزام يتحدد موقفه بين المواقف السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الفكرية والعقائدية التي نتسبع في عصره ، والتي قد يبدو بينها قلقا أو حائرا ، أو على العكس من ذلك . وفي غير إطار الالتزام يتحتم أيضا تحديد موقفه النفسي إزاء موضوعه ومجتمعه معا ، وإلى أى مدى يبدو متسقا مع قضايا وظروفه ، أو يبدو مغتربا عنه متمردا عليه ، أو رافضا لقيمه ، الأمر الذي يتطلب أحيانا الاستبانة بمناهج أخرى مساءدة ، للوصول إلى حقيقة الموقف ، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك .

ويظل النص هنا — في منطقة التقويم أيضا — بمنابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية المختلفة للشعراء ، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته ، وكذا منهجه العقلي ، وفلسفته للأشياء ، وأيضا مدى إدراكه لمنهج التعامل مع مجتمعه ، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوي ، وملكاته الخاصة في النص ، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقائدية .

كما تظل أهمية هذا الاستكشاف رهنا بدراسة العلاقات الوثيقة

التي تشد حركة الشعر عموماً إلى التاريخ من ناحية ، وإلى الفلسفة من ناحية أخرى ، ذلك أن إدراك حقيقة هذه الحركة لا يتأتى إلا من خلال هذا التقويم الذي يقف بنا عند تفسير الشاعر لحياته وحياته مجتمعه ، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله ، وكيف يتفاعل معها ويعايشها ، وأين هو منها في حدود الصور التي يرسمها + فإذا ما استطاع الدارس في قراءته للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة اقتراب منه ، وحسب له أن يصدر الحكم له أو عليه ، استحسننا أو استهجاننا ، وعندئذ تتحقق الرؤية النقدية التي تلح على تحويل عملية النقد إلى مرحلتين تجمعان بين التحليل والتقويم +



(٢) مقومات النص

فيعد تأمل الدارس وتوقفه عند البحث عن أى من هذه المقومات والاقتراب من كل منها نبرحا أو تفسيراً وتحليلاً ، بمنابيه وسبيله مأمونة لتجاوز النظره اجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل ، فيجب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه ، أو تجاهل لواحد من عناصره ، ذلك أن الانتسغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئى ، والفصل المؤقت بين الصور ، تم معاودة التركيب للعناصر من خلال النظرة الكلية الشمولية للعمل فى صورته المتكاملة ، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة ، إذ تتجاوز تلك الرؤى الممزقة ، وترقى فوق الجزئية التى قد لا نفى العمل حقه ، بل قد تجوز عليه أو نقدمه بأكثر مما يستحق +

على أن تأمل هذه المقومات لا يجب أن يتوقف عند أى منها جزئية مستقلة متباعدة ، تنفصل إحداها عن الأخرى ، بقدر ما يجب تلمس صور التفاعل وأوجه التقارب بينها ، بل ربما بدت هذه العلاقات التى تشد الواحدة منها إلى الأخرى أهم وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية ، وكذا فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ما حوله فى عالم التجربة والوجود +

وحتى لا نقتحم على منظرى النقد عالمهم الخاص بلا استئذان يحسن هنا ان نتسير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقدية التى شغلت بهذا التنظير أو بتطبيقاته ، وهى كثيرة جدا ومتباينة أيضا ، لتبين طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من هذه المقومات ، خاصة أنها بدت متغايرة الأهمية ، مختلفه المواقع طبقا لاختلاف النظريات النقدية فى موقفها من ترتيبها ، أو تقديم عنصر منها على العناصر الأخرى^(١) +

(١) نراجع فى هذا الددد الدراسات النقدية لمحمود الربيعى ، محمد زكى العشماوى ، وعبد المنعم نليمة ، ومحمد مصطفى هدارة ومحمد غنيمى هلال ، محمد زغاول سلام +

فمنذ تعاملنا مع هذه المفاهيم ممثلة في النص ومبدعه وموضوعه وناقده نجد الحوار النقدي يشدنا كثيرا إلى التركيز على واحد منها يبدو مقدما على الأخرى ، وربما يفوقها جميعا حين يظل في البؤرة النقدية ، وما حوله لا يتجاوز هوامشها ، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية أو هو أساسها الذي تعتمد عليه ، على نحو ما كان في نظرية «المحاكاة» بمستوياتها الأفلاطونية والأرسطية ، وتغليب التثبيث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه ، وهو الموضوع الذي اختلفت صورة معالجته بين المستوى الفرعي المأزوي الذي رأى من خلاله أفلاطون الفن تنسويها للإسماء أو مسخا لها ، بما يكفي لتبرير هجومه على الشعر ، وطرده الشعراء من جمهوريته الفاضلة ، وبين المستوى المتغاير الذي تصوره أرسطو حين رأى الشعر تصويرا أو محاكاة للناس بأفضل مما هم عليه في الواقع على طريقة صياغة التراجيديا أو المأساة ، أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر الملهاة أو الكوميديا ، وفي أي من الحالين ظهر هذا التحريك للموضوع ، واختفت صورة الجمود للإبداع إزاءه ، بما يزيح عن كاهل المبدع أن يتحول إلى مجرد مرآة فاقدة للإحساس الذي يميز السلوك البشري بوجه عام *

وفي مقابل الموضوع يرد التركيز على الذات أو المبدع في النظرية التعبيرية بما يكفي لإرضاء المحس الرومانسي لدى الناقد أيضا : وعندها تبدو الموضوعات مطوعة لخدمة الذات المتوهجة ، التي تصبح محور الإثراء ، كما تصبح نظريتها للطبعة حولها أساس التعامل معها *

يروج الناقد للخيال كما روج له المبدع في
 - رسيكية ، ولأننا في مقابل الجماعة^(١) ، وربما مال
 س الموروث - أو يكاد - باعتباره حاجزا يحول دون الابتكار
 أو إبداع الذات * وعندئذ ينظر إلى التجربة في حدودها « الشخصية »
 التي يلجأ إليها صاحبها إلى ضروب من التعويض النفسي عن القيود

(٢) يراجع لويس عوض في برومثيروس طليقا *

الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه ،
فتبدو أقرب إلى الخضوع لتلك التجارب ، موجهة إلى حيث يريد
تطويع مظاهرها * .

فإذا جاء الموقف النقدى الثالث حول ما عرف بنظرية الخلق الفنى
للعمل ، انصرف الناقد إلى هذا المحور — أى العمل ذاته — بما يكفى
للجور على المنصرين الأواين أو تجاهلها ، ذلك أن الانشغال بجماليات
النص من الداخل فحسب — بصرف النظر عن مبدعه وعن موضوعه —
قد يصرفنا عن تاريخ العمل تماما ، أو يعجزنا عن التأريخ الدقيق له ،
وهو ما رددته إليوت فيما طرحه حول ركيزتى الإبداع بين موروثات
أو ثقالييد وبين المواهب الفردية للشعراء أو القدرة على الابتكار
والإضافة ، فبدأ شسديد الانشغال بالبعد الثقافى وسند السياغة
الجمالية من هذا المنظور الذى تكاد تسقط — تماما — فيه جماعية
التجربة ، أو قل اجتماعية التجربة ، حتى يصبح من حق الفنان الهروب
من شخصه ومن واقعه ، وهو هروب نظرى يفترضه الناقد ، وكأى
يحل عملا بلا أصول تاريخية أو اجتماعية أو حتى نفسية ، أو كأن
الصياغة تتحول — بهذا الشكل — إلى نبت شيطانى بلا جذور إلا طبيعة
الفكر والثقافة التى أدرجها إليوت فى باب الموروثات التى جارت على
كثير من مقومات النص الأخرى * .

وإزاء قصور هذه النظرة النقدية وعجزها عن كلية الرؤية للنص ،
يظل الناقد — أيضا — فى حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التى
يجد فى اصطلاحها حتى تضمن له الإلمام بكل هذه العناصر بحية
التحليل الدقيق لكل جزئيات النص الأدبى وجوانبه على أى من
مستوياته ، وهو ما اتجهت إليه النظريات الواقعية — على ما بينها من
خلافات منهجية وفكرية بين شرقية وغربية — حين قصدت إلى تجاوز تلك
الرؤى الجزئية ، فى سبيل الإدراك الكامل لكل هذه المقومات ، ومن ثم
لم تتورع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها ، فى محاولة
لأن تضيف إليها بعدا جديدا يتمثل فى احترامها دور الناقد فى تحليل

النص ، وحتى هذا الدور يبدو مرهونا بتلك القواعد الموضوعية التي يصدر على أساس منها ، وهي تمثل - بالضرورة - جانبا أساسيا من جوانب تكوينه الثقافي ، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة ، أو تقدير الانطباع شريطة ألا يطلغى إلى حد تسيد الموقف ، فتتأكد مظنة إصدار أحكام تأثيرية على طريقة ابن المعتز العباسي أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعي في النقد ، إلى أن قعدت الأصول ، وتحددت القواعد وبرزت الشروط ، والتزم بها من التزم من النقد في أطر منهجية النقد عند العرب .

ولا شك أن احترام دور الناقد يظل واردا من داخل عمله ، باعتباره مسئولا أيضا عن هذا العمل الذي يتبنى تحليله وتقويمه ، وكأنه يشارك بفعالية هائلة في ذبوعه من عدمه ، بل كأنه يلعب دور الملقن للجمهور حين يملأ عليه خلاصة جهده وقراءاته ومواقفه ، وي طرح طبيعة أدلته ، فلا بد - آنذاك - أن يصدر عن قواعد تستند أدواته وتؤكد سلامة استخدامها من ناحية ، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التي لا يجب إغفالها - بحال - أو إسقاط حقه في تسجيلها من ناحية أخرى .

ومن الناقد الذي يقوم بتقويم مقومات النص من خلال تفسيرها ، نعود إلى تلاحم عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها وجدلها كضرورة لازمة لتحليل النص الأدبي . ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتي المبدع ليختار منه جانبا ، وعندئذ يبرز تميزه ، فأمامه ركام من الأشياء التي تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره ، ومع هذا فهو يعبد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوع العمل ، ومجورا للصياغة وإسقاط التجربة ، وهذا الاختيار لابد أن يعتمد به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع ، فهو بمثابة البداية التي يتأثر فيها المبدع بهذه الشريحة ، وبناء على التأثير يكون الاختيار . وهو ما يردنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعاني المحروحة

هى الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضرى ، لتكون موضوعات للشعر أو النثر الفنى ، ويبقى للمبدع حقه فى قدرته على الصياغة والنسج والتصوير ، وهو أيضا ما حله الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حول هذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر مثلا فى حياته اليومية ، وإذا هو يختار من بينها موضوعا واحدا يتأثر به ، ثم يصوغه فيؤثر فيه ، وعند هذا الموضوع نتوقف ، محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة ، وأطرها الفردية والاجتماعية ، ويحلل النص على المستوى الجمالى ، ويعمل أدواته فى هذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائما فى موضع الختام •

من هنا تبقى دراسة الموضوع كمقوم أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة مضرّة ابتداء ، وإلا سلمنا بانقطاع الفنان عن عالمه ، أو حتى بحقه فى العكوف حول نفسه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثلى ، إذ يبدو منعزلا عن واقعه ، مفارقا لمشكلاته ، وهذا ما لا ترحب به الدراسة الأدبية فى استجلاء ما وراء النص ، أو ما يحمله من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أطر تلك العزلة أو الجزر الفنية المتباعدة حين تبدو منبئة الصلة بأرض الواقع •

ويظل الموضوع — كما رأينا — بعيدا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه ، وكذا عن العمل ذاته ، إذ يتفاعل معها تفاعلا إيجابيا ، يحيل الموقف الأدبى إلى صيغة جدلية ، تنهض على أساس من التأثير والمُتأثر ، وذلك أن الموضوع فى ثباته قبل اختيار الشاعر له يبدو جامدا غير متحرك ، أو — على الأقل — لا تظهر فعالياته ، فإِذَا ما اختاره الفنان بدأت مرحلة الحركة ، واختفت ظاهرة الكمون ، لأن فنانا ما سيتعامل معه ، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات ، وهو اختيار لا بد أن ينم عن تأثير للفنان أيضا ، إذن نحن بين تأثير وتأثير ، — أو بمعنى أدق — بين جدك وتبادل بين الطرفين ، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده

دوناً سواء ، وإذا بالفنان يطرح من خلاله كل ملكاته وقدراته الإبداعية ، فيؤثر فيه ، حين يحيله من حدث فردي جزئي إلى موقف إنساني أكثر شمولية ، وأشد رحابة واتساعاً وعمقا وتأثيراً ، وكأنه يتحاور من منظور الأنا بداية ، ليتسع بها إلى منظور « نحن » ، أو — بمعنى أعم — يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولاً عنها من واقع تجاربه وصدق انفعالاته وطبيعة رؤيته .

ولعل نظرية التوسيل التي توقف عندها طويلاً رينتشاردز في مبادئ النقد الأدبي تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هذا التفاعل ، وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه ، فلا شك أن واحداً من معايير النجاح والأصالة أن ينتقل التجربة لجمهوره ، فكأنه يعيشها معه من خلال هذا التفاعل الذي أجاد تمثله بينه وبين موضوعه حين اختاره ، ثم بينه وبينه مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية .

يبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادراً على أن يتجاوز — بالتأكيد — موقف النظريات الأولى ، على نحو ما رصدته المحاكاة في علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفي تكاد تنفقد فيه الذات كيائها وقدرتها على التأثير ، أو حتى منطلقها في الإضافة والابتكار .

وما يقال عن الموضوع كمقوم من مقومات العمل ، ينسحب على الفنان أيضاً إذ لا عمل بلا مبدع ، ولا إبداع دون اختيار وتفاعل وجدل ، ومن ثم يجب النظر إلى المبدع أيضاً في دائرة هذا التفاعل وذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثر به ؟ ولماذا اختاره ؟ وكيف صورته ؟ وما هي أدواته التصويرية ؟ وإلى أي مدى نجح في هذا التصوير ؟ وكيف بدا مقنعاً لمتلقيه ؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أوله ؟ وما طبيعة هذا الحكم ؟ ، وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه في منطق الإبداع بالتجربة الشعرية ، وحولها تتعدد تلك الرؤى النقدية في تحليل صور أصالتها أو زيفها ، أصليتها أو عمقها ، فرديتها أو إنسانيتها . . . إلخ .

وكذلك تتعدد إزاءها المواقف بين مدارس النقد المختلفة ، على مستوى قضايا الالتزام مثلا ، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر وأين يمكن أن يصنف ، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالى ، أو الجساعى ، أو الأخلاقى ، أو التاريخى ، أو العقائدى ، أو حتى القبلى ، إلى جانب ما يحيط به أيضا من مواقف تحسب له أو لغيره فى تفسيره للكون من حوله ، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة ، إلى تحوله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصه ويعكس خلاصة معاركه وتجاربه مع الحياة ، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص إلى غير ذلك من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد ، ويجب تأملها فى هذه المنطقة من دراسة مقومات النص الأدبى .

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص إلى تحديد ماهيته ، وكشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ، ابتداء من اختيار النوع ، إلى التوقف طويلا عند الأداة ، وأساليب الشاعر فى تطويعها لخدمة تجاربه ، وأخيرا فى منطقة الوظيفة التى لابد أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب .

ويجب أن تأتى وقفة الناقد عند المبدع أيضا من نفس المنظور الذى لا يغمظه فيه حقه فى السيطرة على موضوعه ، والتفاعل معه ، قال أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة ، وانعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حيف أو جور قد يستسلم للذات المبدعة حتى يسمح لها بالتخضم والتوهج على حساب ما حولها ، على النسبة الرومانسى ، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من هذه الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويا فى السلوك البشرى .

من هنا أيضا تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساسى للنصوص وراء دلالات النص الشعري ، إلى جانب — وهذا من الأهمية والخطر بمكان — تأمل جماليات النص من الداخل ، والتوقف عند أدق صور هذه الجماليات على مستوى الحروف والكلمات ،

والجمال والمباراة ، وضروب الانتقاء البديعى إلى الزينة والتحسين ، فنحن أمام دياغة جمالية متكاملة بكل « رموشها » الفنية حتى تبدو مخالفة تماما عن خبر « صحفى » أو تحقيقى يجريه قاض حول موقف ما . لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثا مركبا من خلال هذا التفاعل الأول مع صاحبه المبدع ، والتفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه ومن هنا لابد أن يتفاعل هذا الثالوث — العمل والفنان والموضوع — ويبقى هذا التفاعل مرتبطا — بشكل ما — بتقديرنا لدور الناقد الذى سيعمل على كاهله عبثا آخر على درجة من الأهمية ، فقد يكون إبداعا فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له ، ثم يتحول إلى عبء من طراز آخر فى مرحلة التقويم ، وبذا يصبح الناقد مسئولا عن النص ومسئولا — فى نفس الوقت — عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع . وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل متمكنا من أدواته ، وأن يحسن التعامل مع النص من خلالها ، فيقف عند تجربة صاحبه ، ويؤرخ له من خلال واقعه المحدد بظروف زمانية أو مكانية ، أو تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أو اقتصادية ، أو فكرية ، وبذا يقف على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصياغة وجماليات الأداء من خلال العلاقات الداخلية التى يتمتع بها ، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكشاف النص : وفى أى الأنواع الأدبية يمكن تصنيفه ، وما تنقسم به أدواته من منهج المعالجة على مستوى اللغة بين الحرف واللفظ والجملة والتركيب والصورة بدرجاتها المتعددة والموسيقى بأبعادها المختلفة فى وحدات النص المتتابعة .

وكذا المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه ، وأيضا واقعه النفسى والاجتماعى ، ودوره فى حركة الفكر ، ومستواه المعرفى . وإسهامه فى الحركة الأدبية ، ومقاييس شهرته وذووع غنائه . وقبل هذين العنصرين يظل الموضوع دالا على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية ، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى .

(٣) خطوات الدرس الأدبي للنص

وفى إطار هذا التحديد أيضا ، واستكمالا لجوابه ، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يقدم على تحليله ، الأمر الذى يتبينه من تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص . ونظرا لوضوح حدود هذه الأنواع الأدبية ، وتعدد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح ، وفن القصة القصيرة ، والرواية ، والمحملة ، والسيرة ، والشعر ، يحسن أن نظل فى إطار العمل الشعرى ، أو النثرى هنا أى فى إطار آخر حول الأنواع الداخلية — إن جاز لنا هذا الوصف — إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد ، بمعنى انصراف المحاولة إلى التعرف على طبيعة الموضوع الشعرى مثلا ، إذا بدا فى باب المدح أو غيره من الموضوعات التى رصدناها نقدنا القديم للقصيدة العربية ، فإن كان مدحا فلا بد من تحديد طبيعته أيضا ، فى إطار من أنماطه المتباينة بين المدح المحترف المتكسب ، أو غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها إلى مدارس فنية متكاملة ، أو فى إطار المدح الحربى الحماسى ، أو فى المدح السياسى ، أو الانصراف إلى باب السياسة أساسا ، أو ما يحمله بين ثناياه من بيانات عسكرية لها خطرها التاريخى ، أو تحوله إلى شعر حربى بحت ، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه ، أو استمراره فى النموذج التقليدى سواء فى إطار فردى لشخصية بعينها هى شخصية المدوح ، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل ، أو أسرة حاكمة على طريقة شعراء الخلافة الأموية — مثلا — أو العباسية بعدها ، أو تحول الماسح إلى تصوير تبعيته وانتمائه إلى النظام ككل ، الأمر الذى يحيط قصيدة المدح بسياج تاريخى على درجة متميزة من الأهمية والخطر ، وهو ما يزداد عمقا مع تلك الكثرة الملموسة لشعر المديح فى شعرنا القديم .

ثم يرد للمدح أيضا ضروب أخرى سواء فى إطار المدح البلاطى للخلفاء حتى أصبح معيارا لا مفر منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا

القديم ، ومن قبل الخلفاء ومن حولهم ، أو نحوله إلى مدح القادة ،
أو نسجيله لتاريخ الأمة في فترة حرجية من فترات سياستها ، على
النحو الذي تحكيه الروميات المختلفة مثلا لشعراء العصر العباسي
بصفة خاصة .

وهناك أيضا المدح العنصري الذي يقتحم مجالات العصبية ،
وهو ما يكشفه لنا - بصفة خاصة - شعر العصر العباسي ، حين نجد
الشعراء يوزعون طرائق قديما بين شاعر للخليفة يتبنى قضية النظام
الحاكم ، وشاعر الثورة المتمردة على هذا النظام شيوعيا كان أو
خارجيا ، أو قرمطيا ، أو زنجيا ، أو فارسيا ، أو تركيا ، وكذا نجد
هيئة كاملة من الشعراء تدخل في هذا الإطار العنصري في إطار
قصيدة المدح ، على نحو ما تركه الشعراء من الموالي من مدائح لأسر
فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة ، على نحو ما نعرف
عن شعراء البرامكة ، أو شعراء بني سهل ، أو بني وهب وغيرهم من
العناصر الفارسية التي يمكن أن يضاف إليها وفود بدت في مفترق
الطرق بين الفخر والمدح حول تلك العنصرية على النحو الذي مثله بشار -
وأبو نواس ، والمتوكلي وغيرهم من شعراء الشعوبية .

وداخل إطار موضوع المدح أيضا يرد كم هائل من قصائد المدح
العربي ، تردد مع العصور المختلفة ، ووجد في نفوس الجمهور حدى
أو أصداء لها تميزها ، وهو ما يكاد يدخل في حديث المعارضات الشعرية
التي حققت في إطارها المدائح النبوية بصفة خاصة تميزا وبقاء
واستمرارية وخلودا تاريخيا . وهي مدائح من طراز خاص لأنها تتطلب
عنصر المواجهة الذي يلتصق دائما بقصيدة المدح العربية . ولا ينتظر
عليها الشاعر أجرا أو عطاء ولا يبدو فيها منافقا متزلفا ، أو يسعى
إلى تغيير الحقائق بما يكفي لإرضاء ممدوحه ، فهو برئ من كل هذا ،
إذ ينصرف إلى منطقة من الصدق الانفعالي الخاص الذي يدفعه دفعا
إلى نظم المدحة في رسول الله ﷺ ، وإيقاف صورها على حسبه
الإسلامي ، وصدورها عنه في هذا الاتجاه .

فإذا جاز لنا الاعتداد بالمدح كنوع شعري متداخل الأنواع بهذه الصورة ، امكن أن ندخل إلى بقيه الأنواع الشعرية من نفس الزوايا التي يعكسها ارتباطها بمواقف معينة في مجتمعاتها ، على نحو ما نراه في باب الرثاء مثلا ، حين يتحول إلى رثاء سياسى يحكى قصة الجريمة ، أو يعكس نماذج الفتنة في عصر ما ، وعندها يبدو له أهمية تاريخية على طراز ما رأيناه من أهمية المديح ، وعلى نحو ما نلمسه مثلا في رثاء التسعراء للأمين أو المأمون ، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى في هذا الإطار الاخوى ، أو تدجيل حيرة الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده في بعد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز على نحو قوله :

من رأى الناس له الفضل

كـ عليهم حسـسـرده
مثـلـما حسـسـد القا
ثم ، بالملك أخسوه

أو ما يشبه ذلك من تمزق في رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل ، وتصوير جريمة الاغتيال من خلال الجناة من الأتراك وابنه المنتصر معهم وغير ذلك من نماذج رثائية تغلف بهذا الطابع السياسى ، وتتوقف عند الغريب من الأمور في باب السياسة أو غيره ، وتبدو بذلك اقرب إلى حس المؤرخ منه إلى حس الشاعر .

ويتكرر أيضا استباه هذا في تصوير الشاعر للأحداث الجسام التي أصابت الدولة ، أو أرهقت الخلافة ، أو أزعجت الرعية ، على نحو ما تحكى رثائيات الشعراء للمدن والممالك ، والحضارات والأمم . فلا شك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لا بد ألا تعكس أبعادا تاريخية عميقة حول أحداث عصره ، على نحو ما نجد في ميمية ابن الرومي المشهورة في رثاء مدينة البصرة ، وتصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا الدولة من المسلمين ، وكذا في رثائيات الشعراء لمدينة بغداد أو سامراء ، أو غير ذلك ، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة ، وتأمل تاريخ حضارة ، ورصد وقائع أمة .

على نحو ما صنعه الشعراء العرب في رثاء الأندلس التي عاشت فيها الحضارة العربية قرابة ثمانية قرون من الزمان .

أضف إلى هذه الصور السياسية للمرثية صوراً أخرى حربية تقترب منها في رثائيات الشعراء للقادة ، وتصوير حروبهم ، وتسجيل تاريخهم ، وتاريخ تلك الحروب على النحو الذي أبرزته الرثائية المشهورة لأبى تمام في محمد بن حميد الطوسي ، ومطلعها :

كذا غليجل الخطب وليفدح الأمر
فليس لعين لم يقض ماؤها عذر .

وكذا في مرثياته في أبى سعيد الأشعرى وغيره ، أو في رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن يزيد الشيباني ، أو غير ذلك ذلك كثير ممن نظموا في هذا الاتجاه الذي وجد امتداده في رثائيات البحتري . ومن بعده في مرثيات أبى الطيب المتبني وأبى فراس في القرن الرابع الهجري .

وربما اتسع إطار المرثية لتحكى حضارة أمة ، في خلال عراقة ماضيها ، فتنعى المرثية حظها المعاصر ، حين تصور ما آل إليه أمرها ، وهو ما يتجاوز رثاء الملكة إلى كل مقومات الحضارة على نحو ما صنعه البحتري في وقفته التأملية الطويلة أمام إيوان كسرى في « سينيته » المشهورة ومطلعها :

صنت نفس عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس

إذ يجعلها فرصته التي يحكى فيها معارفه بتاريخ الفرس القديم ، حين عكف على تصوير الأنظمة الكسروية ، في مقابل تفاصيل أخرى حول مواقف الرعية ، وكذا الدور الحربية التي عاشتها في « نراعات » دامية بين معسكرى الفرس والروم ، وهو لا ينسى في زحام اندفاعه

بالإيوان كاتر فارسي أن يرثيه كاتسفا عن علاقات الود التي كانت تنسد
الفرس زمانا إلى العرب بحق الجوار ، وغير ذلك مما يسجله تاريخنا
مفصلا في السينية *

ويضاف إلى هذا الباب من المنظور التاريخي أيضا رثاء الأمم
أو الدول ، مما يضاف إليه اندلسيات الشعراء في هذا الاتجاه ،
وكذا في موقف الشاعر من انهيار خلافة ما ، أو عرض تاريخ نظام
حكم على طراز رنائيات الشعراء للدولة الأموية ، أو صيغ النبأى
على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات
المغول سنة ٦٥٦ هـ ، وغير ذلك من صور دامية أصابت المجتمع الإسلامي
في عصور التفكك والانقسام . وفترات الدويلات والإمارات والممالك
الممزقة ، وفي زحام حكامها من غير العناصر العربية *

وفي إطار هذه المساهمة أيضا يمكن أن نتوقف عند الأنماط
الهجائية التي يفرزها فن الهجاء ، والتي ربما انصرف — بدوره — إلى
هجاء سياسي ، سواء عاش في ظلال الحس القبلي بين شعراء
النقائض ، أو من قبلهم من شعراء مدرسة مكة والمدينة في عصر
صدر الإسلام ، أو في ظلال الصراعات السياسية الدامية بين على
ومعاوية ، أو بين على والخوارج ، مما جعل الهجائيات تحكى ضروباً
من الصراع حول نظام الحكم ، كما حدث في وقعة « صفين » أو يوم
« النهروان » ، أو بعد ذلك من أفول العصر في يوم « الزاب الأكبر »
ونهاية بنى أمية ، وغير ذلك من أحداث غيرت طبيعة مجرى الحياة السياسية
في المنطقة العربية * وربما بدا هذا الهجاء السياسى محصوراً في
رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة ، أو انتقاد حكمه من خلال
التمريض بأحد الولاة ، مما تحكيها لنا هجائيات الشعراء للولاة في
عصر بنى أمية ، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية .
أو تلك التلكوى التي رفعها أبو العتاهية إلى المهدي نيابة عن الرعية ،
أو غير ذلك من شعر يقف عند تصوير أبعاد من الضعف الذي آل إليه
أمر الخليفة العباسي ، وقس على هذه النماذج هجائيات الشعراء —

شعراء الخلافة - للأسبر الفارسية خاصة البرامحة بعد تنحيهم في عصر الرشيد ، أو تحولهم إلى الهجائيات الفسردية على طريقة ابن الرومي . إلى ما فيها من ضروب السخرية والتهكم : وجمعها بين أنماط من النقد الأخلاقي أو الاجتماعي لشخصية المهجو في صور جديدة .

وربما انصرف الهجاء السياسي إلى باب آخر من التعصّب المنحصر ، وعندئذ يدخل ضمن المعارك الكبرى بين العصبية المختلفة على نحو ما بدا لنا في تاريخ الشعوبية ، وهجاء الشاعر الشعبي للأعرابي قاصدا بذلك العرب جميعا^(١) ، وهو ما تحول إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شعراء الموالي طيلة العصرين العباسيين الأول والثاني . وهو ما وجد له رد فعل طبيعي من خلال كبار شعراء العصر أيضا . وكذا من كبار كتّابه .

أما بقية ضروب الهجاء - على المستويات الفردية أو الجماعية - فتظل غارقة في الأطر الاجتماعية أو الأخلاقية، أو هي دائرة الهجاء الديني، إلى جانب قضايا النصب والانتماء ، مما مثل قاسما مشتركا بين الشعراء يفهم هذه المتفرقات في صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية إلا ما بدا منها شديد التميز حين بدأ شديد اللهجة صارخا ، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكي مرارة نفس الشاعر الملموح الهجاء حين يفشل في نيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى وحش ضار يهجوهم ، ويهجو قومه ورعاياه بأقذع الحسب السياسية التي طرح منها جانبا أبو الطيب حول شخص ظهّر حكاهم يحدد إقامته في مصر :

جوعان يأكل من زادي ويمسكني
لكي يقال عظيم العذر مقصود

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابي في كتاب القصيدة العباسية للباحث (في فصول الشعوبية) .

وليتخذ من الهجائي مدخلا إلى شرح طبيعة السياسة كما عرضها
وقتئذ وقد آلت إلى صور من الخديعة والخيانة :
أكلما اعتال عبيد السوء سبيده
أو خانه فله فى مصر تمهيد لا

ثم يتسع لديه الإطار التصويرى ليمس القوم جميعا ، إذ يراهم
نياما ينتظرون ما يستثيرهم ويستفزهم من مثل قوله :
نامت نواطير مصر عن ثعالبيها
فقد بشمن وما تغنى العناقيد
حتى إذا ربط الحسرة بطموحه المهترىء حراحة قال :
أصبحت أروح مثر خازنا ويذا
أنا العنى وأموالى المواعيد

وربما بدت على السطح ضروب هجائية أخرى نلقت النظر ،
وتستحق مزيدا من التأمل ، ربما لندرتها أو لطرافتها ، كأن يهجو
الشاعر قومه فى الجاهلية أو فى فترة الخضمة وهو موقف غاية فى
الندرة إلا أنه يعكس - بصدق - البعد النفسى للشاعر فى عتابه
لقومه على نحو ما حدث من قريط بن أنيف فى هجائيته لقومه
بنى العنبر^(١) . وما وقع من عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين ضاق
صدره بقومه فراح يعتب عليهم هاجيا بسبب أسره وإهمالهم له فيه ،
وهو لم يفر من القتال^(٢) .

بل ربما هجا الشاعر زوجته ، أو قعد بهجائه شاعرا آخر وقف
ضده أو سرق شعره ، على نحو ما صنع ابن الرومى من كثرة هجائياته
للبحترى على سبيل المثال ، أو ما رده من صور ضيقه بابن المعتز
وتسعره وتحوله إلى هجاء له ولصوره ، أو انصرافه إلى متساهد
تأريكاتورية ساخرة عرف بها على طريقته فى تصوير بخل مهجوه قائلا :

-
- (١) ديوان الحماسة لأبى تمام ١٣/١ - ١٥
(٢) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شمس
وعبد السلام هارون .

يقتدر عيسى على نفسه وليس بباقي ولا خالد
واو يسسطيع التقتيره تنفس من منخر واحد

ولعل الصور المتغيرة لهذا الفن ، والتي تنك نوعا شديدا البرور
بين الامااط الادبية السائدة ما بجده في فن « النقيضة الامويه »
بكل صورها ومقوماتها وودلائفها . إلى جانب فحولها الكبار وأسواقها
الادبية وجمهورها ، وموقف العصر منها . حتى على المستوى الرسمي
للاخلاق ، ثم موقف الرواة من روايتها ، وكذا موقف شعراء العصور
التالية من تلك الروايات ، الأمر الذي يجعلها على درجة خاصة من
الاهمية والخطر في دراسه النوع الشعري ، خاصة حين يبدو ولبد
فترة ما يعكس واقفها ، ويتحول مع نهايتها ، ويضم إلى سرائح تاريخها
السياسي والادبي ابعادا وملامح جديدة .

رما يقال من حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على
الغزل الذي نجده يدور في عالم بيئات متخصصة ، لا تذاذ تتجاوز
او تتحول منه ، وعندئذ يتجاوز حدود المقدمات التي قد تستهل بها
قضايا في موضوعات أخرى ، أو مجرد الحديث عنه كتعبير عن تجربة
شعرية ، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص ،
فإذا به يتحول إلى إطار تخصصي تحكمه بيئة معينة . أو يتخصص
فيه الشاعر على نحو ما نلتمسه في دراسة مدارس الغزل العربي
منذ الجاهلية ، سواء ما وجدناه من غزل حسي عند امرئ القيس
وطرفة وأمنالهما ، أو غزل الحكماء على طريقة زهير ، أو غزل المتيمين
على منهج عنتره ، وهو ما يظهر له امتداد طيب في إطار ميثمي حصر
بشر الإسلام ، كما طرحه تسعر عروة بن حزام الذي عرّف بنسبته
إلى محبوبته عفراء ، لتتحول المدارس إلى صور متباعدة ومفارقة تحكيها
نفسه المنزل الأموية في بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز
« المدرسة العمرية » التي تتلمذ على نهجها العرجي والأحوص
أيضا ، في مقابل من ظل ميثما في بيئة العذريين من فريق الشعراء
الذين ارتبطت أسمائهم بأسماء محبوباتهم ، على نحو ما كان من

جميل بثينه ، كثير عزة ، قيس بن الملوح وليلاه ، وقيس بن ذريح
ولبناه ، ثم هذا النمط المتميز الذى مزج بين حس الحضارة والبداءة ،
ومثله ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ثم ذلك الامتداد الضئيل
لبقايا هذه المدرسه العذرية لدى العباس بن الأحنف فى العصر
العباسى ، وذيقوع الآتيار الحضارى بعد أن لوقتته حياة الجوارى فى
العصر العباسى حتى أصبحت سسمة غالبة على شعر الغزل فيه مثله
مسلم بن الوليد وبشار وأبو نواس ومن سار على تساكلتهم وهم كثير .

وفى إطار تحديد الماهية أيضا نلتقى بضروب أخرى من الشعر
السياسى الصريح ، والذى يدور فى منطق الالتزام الحزبى لتساع ما ،
يتبنى قضيه سياسيه يدعو لها ، ويثشر مبادئها ، ويدين لأهلها بالولاء ،
على نحو ما يحكيه شعر الفرق الإسلاميه فى العصر الأموى ،
أو تسعر الفرق الدينيه التى استمرت لدى المرجئة والقدرية والجبريه
والمعتزلة فى العصرين الأموى والعباسى ، هو شعر تغلب عليه صيغ
الصراع ، وينطلق من عبادة هذا الانماء فى صورته المختلفه ، ليعكس
بذلك النظرية ، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى
إليها الشاعر .

وإلى هذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروباً أخرى من الشعر
الوعظى ، أو الإرتساذى ، أو شعر الزهد ، أو شعر الفتوحات
الإسلامية ، أو تسعر الغزوات ، أو ما نظم من شعر فى أطر
تعليمية تاريخية كانت أو غير تاريخية ، وهذه لها سماتها الفنية
الخاصة التى تحكمها ، والتى قد توزعها إلى شعر ونظم . بالإضافة
إلى الشعر القدسى الذى يمكن أن نبحت فيه عن بعض مقومات
فن القصصه على مدار العصور الأدبية المختلفه .

ولعل قدرا من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هذه أنواعا
وهى بمثابة موضوعات ، أو أغراض شعرية فى اصطلاحنا التقليدى
يخوضها الشعراء ، ولكن التعرف عليها يظل مطلباً ملحا فى تحديدها
ماهية ما يقدم عليه الدارس للتعرف على هويته ، وتحديد معالم شخصيته ،

وعندئذ لا يخفى أن نقول أننا أمام الشاعر كتوع أدبي يوازي المسرح أو الملحمة أو الرواية أو غيرها من الأنواع ، بل يحسن أن نتأمل جزئيا هذا النوع المحدد الذي يندرج في عالم النظم ، وكذا ما يدور في موازاته في عالم المنثور الفني . على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ، ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو الحفلية ، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية ، وأيضا فن المقامة ، وفن الوصايا والتوقيعات وغير ذلك مما نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وذلك التحديد الدقيق للنوع الأدبي .

ویدخل في إطار المساهية بهذا المفهوم الضيق أيضا انطلاق دارس النفس إلى علاقته المساهية بالبنیان الأساسی والفكری أو الثقافی للمجتمع الذي يفرز هذا النوع ، أو للمبدع الذي يعرضه . وهو بمثابة كشف للنسب والروابط الخارجية التي تشد النفس إلى العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعية السائدة في عصره وبيئته . وكذا مدى تعبيره عن مفاهيم الأفكار السائدة التي يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل في نسيجها الدلي العام لتعبر عن أسلوب حياة . ومنهج تفكير ، ونموذج صياغة وتعبير .

فإذا تجاوزنا تحديد المساهية ، وتعرفنا على شخصية النص ، ومن ثم نكون قد المنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه ، انفتح أمامنا الطريق الدرس التحليلي لجماليات النص من الداخل . وهو ما يحتاج إلى استتجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته ، وهنا يحسن أن نلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات ، لابد أن تبدو واضحة في ذهنه . ولابد أيضا أن ينتزع ما قد يكتنفها من غموض أو لبس ، أو ما يمسوها من صيغ الإيهام . بمعنى أن هناك ضرورة للإدراك الواعي للمدلول مصطلح مثلا نمنصطلح عمود الشعر — مثلا — بمعنى الصورة الفنية بمقاييس القدماء منذ أحاطوها بشروط الإبانة والوضوح وسرف المعنى وحسنه بيان أطراف الصورة ، وجلاء أوجه الشبه ولبائغ العلاقة بينها ،

وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز هذه المطالب حتى اتهم ظلما بما سمي بكسر عمود الشعر العربى .

وما يقال عن عمود الشعر يقال أيضا عن منهج القسيده ، وضرورة الإلمام بحسورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافى ، والموسيقى الداخلية بين الكلمات والمعروف ، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة ، لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوصالها ، وعندئذ يبدو التعرف إلى مدلول المنهج ضرورة حتى لا ينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى تخلط بين المنهج وبين مدلول عمود الشعر أو ما يشبهه من مصطلحات تتقارب فى الدلالة .

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك النقدى لمجائز المنتجات النقدية ، وما طرح حولها من اجتهادات ، كتحديد مراحل التأثير والتفاعل الحساسى بين المجتمعات فى صوره المادية والفكرية والعقلية ، ثم الوجدانية والشعورية ، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما ، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة ، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام .

ثم تبقى ضرورة التوقف الراعى عند الأنواع الأدبية فى الدراسات المحددة والمفصلة التى عرضت لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة ، سواء فى مجال التأصيل النظرى ، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه ، ثم تأتى إضافية الباحث فى معالجة ما ناع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعرى أيضا إلى مستوى الإدراك الواعى لمفهوم المعاصرة أو التراث . ومقاييس كل منهما وحدوده ومنطقه ، وكذا الإبداع والابتكار ، أو التطوير والتجديد ، أو التضمين أو السرقة ، أو العقم أو الجمود ، أو المطارحة والمداولة ، أو المعارضة أو المناقضة ، أو غيرها من المصطلحات النقدية التى تثار الحاجة إليها فى أى من الأبواب .

ثم قس على هذا الزحام الاصطلاحي أيضا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم ملبسة حول المصطلح ، كما يرد حول كلمة المناسبة التي تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدي فيما يتعلق بالدرس التحليلي الدلالي للنص ، أو قضية الذاتية والغيرية ، وعلاقتها بالنص ، وأثرها في تحليله أو تقويمه ، وكذا مصطلح الوحدة النفسية . أو الوحدة الموضوعية ، أو العضوية التي قد يفتقدها النص ، وقد يتمتع بها ، أو تحتاج من الباحث إلى الفصل بين افتقاده لها ، أو توافرها فيه ، أو الغنائية . سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء . أو إلى معنى الذاتية حين تقف عند خصوصية الدلالة في محاكاة الشاعر لنفسه ، أو التلغى بتجاربه الخاصة ، وحكايته لشخصه . وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلا مسيرة القواعد النقدية التي ألح عليها النقاد ووضعوها أمام الشعراء في ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة ، وكيف تجادل معها الشعراء ، سواء من منطلق الانصياع لها ، أو الانقسام ازاءها تمردا وخروجا عليها ، إلى جانب ما طرح حولها من حوارات قديمة ، أو حديثة . على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة ، أو عيار الشعر لدى ابن طباطبا ، أو منهاج البلغاء عند حازم القرطاجنى ، أو غير ذلك من مناهج القدماء . وأساليب معالجتها في دراسات المحدثين .

وعلى الدارس أيضا أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة . في محاولة للإحاطة بالقضايا الهامة التي شغلت ، والتي تبدو من الأهمية له بمكان ، إذ لا يجب لدارس القصيدة الجاهلية أن يغفل مواقف النقاد ، وكذا رؤى مؤرخى الأدب — مثلا — إزاء قضية التدوين : والتداول الشفاهى ، أو رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها ، أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية ، أو بدايات الانتساب اللغوى في زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية ، أو القصيدة والمقطوعة ، أو الرجز والشعر ، أو مشكلات البحث حول أولية القصيدة الجاهلية أو عصورها الداخلية التي يمكن تصنيفها من منظور ظنى أو يقينى ،

حربى أو فنى ، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار ، أو مشكلات التمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعى . إلا أن إقدام الدارس خلوا من أى من هذه القضايا يدفعه إلى خوض ضرب من المغامرة لا يؤمن جانبه ، ولا يطمأن إلى نتائجه ، حين يدفعه إلى التورط فى فهم النص الجاهلى ، وهو ما ينسحب أيضا على بقية المحسور الأدبية ، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم النقيض ، مثلا ربها لها بالعصر الأموى بالذات ، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسلامية فيه ، أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما ، كأن يتأمل تلك الفروقات الدقيقة بين مدلول اللهو والمجون مثلا فى العصر العباسى ، وبين اتجاهات الزندقة سواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية ، وكذا الشعوبية فى مظهرها السياسى والاجتماعى ، وأيضا إدراك التواصل الدقيقة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه على تشاسبه أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد ، أو فلسفة المدهرية ، أو مقالات الإلهيين ، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال ، أو غيره من الفرق الإسلامية التى شغلها الحوار حول القضايا الدينية عن جبر واختيار وإرجاء وغيرها .

وهو ما ينسحب أيضا على التفرقة الدقيقة بين دلالات المصطلحات فى دراسة موضوع محدد كموضوع الزهد ، ومحاولة تبين الفاصل بينه وبين التصوف ، أو حتى فى دراسة الزهاد أنفسهم بين المعتزلى المتطرف والاعتدال ، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة ،

مع ضرورة الدخول فى عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية التى يتعامل من خلالها أهلها ، إذا لا يمكن فهم التشيع والغرد وراء خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة نفسها . كما فى مفهوم العصمة والألوهية ، والإمامة ، والرجعة ، والتناسخ ، والحلول ، والمهدى المنتظر والتقية ، وغيرها ، وكذا الاعتزال وما يرتبط به من مدلول التوحيد ، والعدل الإلهى ، والجبر والاختيار ، أو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، والمنزلة بين المنزلتين ، وغيرها ، وكذا

لدى المتصوفة حول التوحد ، أو الحلول ، أو الفناء ، أو المشافهة وغيرها من مصطلحات تعد جزءا من فلسفة الاتجاه وتحديد أبعاده ، ويجب البحث وراء مدلولاتها فى هذا الإطار الخاص وصولا إلى تعميم درسيها فى إطار الظاهرة الأدبية .

فإذا أضفنا هذا الإدراك للمصطلح وما وراءه . وهى ليست مسألة استقرائية هنا ، بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلصاق بها ، إذا أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة — كما رأينا آنفا — فى دراسة جماليات النص من الداخل . والإلصاق بصورة الاتد —اق على مستوى الحروف والكلمات والجمل ، وتفاعل الصور ، واكتمال الإيقاع الصوتى ، أمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص . إذ يمكنه آنذاك فقط الباريخ له ، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة تقربه من عالم المدرسة الموضوعية فى النقد .

ومن تحديد المباشية والأداة تقرأى الوظيفة رهنا بإمكانات الدارس على إدراك طبيعتها وتحديدتها استنتاجا من زحام المادة النصية ، وضرورة من خلاصة تعريفه على أنماطها المختلفة ، بمعنى أن ناقدا ما لعمل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفة ، أو الوظائف المنوطة بهذا العمل ، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر ، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته ، وهو ما قد يردنا إلى المداخل المتعددة اللازمة للدراسة الأدبية : بين مدخل تاريخي يبدو ضروريا لاحتواء النص فى إطار وتناججه المتداخلة مع عصره وظروبه . مجتمعه ، وما حول ذلك المجتمع ، أو الفلسفى الذى يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لشرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء الوجود أو العدم أو القيم . أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة ملحة ومفروضة لفهم وإدراك عقدة ما لدى الشاعر ، أو حتى شئ تفسير موقف الشخصية السوية من خلال أبعاد التجربة التى تصورها ، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة

الإداة ، أو الأخلاقى الذى ينعكس من منطلق الحس الفردى إلى الحس الجماعى ، أو ما يرتبط منهما بقضية الالتزام فى نوبها الأخلاقى، أو ثوبها الاجتماعى العام ، من خلال نفاعلات الأنا مع الجماعة ، أو من خلال بقايا تميز تلك « الأنا » وسبقها أو تفردا .

فمن خلال درجات هذا الدرس يمكن للدارس أن يتوقف عند الواقع النفسى للمبدع على مستوى القضية الكلية . أو على مستويات الصور الجزئية ، ومن ثم تتكشف له الأبعاد المعرفية ، وتتبدى الأطر الفكرية للفرد والجماعة . ويظل الارتباط واضحاً بين الجانبين المعرفى والنفسى ، إلى جانب إدراك الحس الإنسانى العام ، والظرف التاريخى ، وتحليل السياق الاجتماعى للنص .

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية فى الدراسة التحليلية للنص . كأن يتوقف الدارس عند غموض أو لبس فى فهم بيت ما ، وإذا هو فى مازق لا ينقذه منه إلا الإطلاع على بقية هذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطورى أو الحياة الأسطورية فى سياق ظرف تاريخى بعينه ، على نحو ما يحتاجه دارس الشعر الجاهلى مثلاً من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطاً بفكر بيتها وعالمها وعصرها ، فهى تمثل بقايا أبناء غامضة تعاورها أناس منذ عبادتهم للأوثان ، وتقديمتهم لحقوس الولاء والأضاحى لها ، أو ضرب القداح قريبا منها . أو اعتقادهم فى شياطين الشعر ووادى عبقر ، أو معازف الجن فى جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها ، أو محاولة تسخير عالم الأرواح ، أو ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين ، ومن ذلك التقرب للآلهة من أحنام وأوثان بالقرابين وعبادتها إلى جانب ذلك الفكر الطوطمى الذى تكشفه قداصة ذلك المجتمع الجاهلى — مثلاً — الغزال أو الإبل ، وخاصة الناقة التى أخذت إيقاعاً خاصاً متميزاً خاصة فى تصويرهم لناقة نبي الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القدحس القرآنى ، أو عبادة الشجر ، أو طوطمية بعد الأسماء مثل -بد يغوث ، عبد مناف ، عبد شمس ، وغيرها من أسماء - وكذا ما ارتبط

بشريعة الغزو مثل فكرة المهامة أو الشبح أو الصدى وما يترتب عايبها
من خيالات شعرية^(١) .

غلابد إذن من إدراك الدارس لدلالات هذا الحس الأسطوري ،
والتوقف عند ملامح فكرة الألوهية ، أو البطولات التاريخية الخارقة
للعادة ، أو علاقات الإنسان بالموجودات ، لتكون واحدا من المداخل
الضرورية للدراسة الأدبية الشاملة للنص .

ومن خلال مجمل هذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النصوص
أن يؤرخ له ، ويحلله ويقيّمه من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر ،
وإدراكه القواسم المشتركة بين الشعراء ، والمعطيات الضرورية
لتسجيل صور التميز للقصيدة الواحدة ، أو للنوع الشعري بين
بقية الأنواع .

ثم تبقى نقطة أخيرة حول الدارس نفسه ، كيف يوظف أدواته
فى استكشاف كل مواطن النص ، وتحليل كل جوانبه من خلال هذا
الكم الثقافى المتعدد الجوانب من ناحية ، ثم تحديد المنهج الذى
سيأخذ به فى درسه من ناحية أخرى . وهو — آنذاك — يبدو ناقدا
للنص ، ومؤرخا له ، ودارسا لصاحبه ولعصره ، ومحددا لسياقاته
الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والفلسفية والأخلاقية ،
والفنية ، ومن ثم كان تسلحه بأطراف من هذه العلوم ضرورة تضاف
إلى عمق تخصصه فى إلمامه بالجوانب البلاغية والنقدية
واللغوية جميعا .

ويبقى عيبه أيضا أن يحدد المدخل الأساسى الذى سيدخل إلى
النص من خلاله ، وهل تستغرقه تلك الرؤية التحليلية أو النفسية أو
غير ذلك من المناهج الأخرى على المستوى البنىوى أو الاجتماعى ،
أو الأسطورى ، أو غير ذلك بما يكفى لاستكشاف جوانب النص كلها
فى نهاية الحوار النقدي .

(١) أنظر دراسة مصطفى الشورى بعنوان « الشعر الجاهلى

— تفسير أسطورى » .

الفصل الثالث

أصول المعارضة الشعرية

- ١ - المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية +
- ٢ - أصول المعارضة :
- ضرورات الدرس - أسلوب المعالجة
- السمات الفارقة والمشاركة +

المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية

ولعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجا بين التراث والتجديد ، ضمانا للتواصل الفكرى بين الشعراء ، وتأكيدا لفكرة الأصالة من خلال استمرارية هذا التراث . ومحاولة الإضافة إليه والابتكار فى صوره المطروقة ، وتجاوز مراحل الجهود أو العقم ، وإثبات وجود « الأنا » المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى توحيدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص أصلا + وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغديره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شئ حول أى من النصين حتى لا يجور على أحدهما على حساب الآخر أر لحسابه +

وربما ازاد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكا للفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها ، وحجم هذا وذلك بما ينتوقف عند الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العاملين ، أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو الابتكار والإضافة بين الشعراء الممارسين ، الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التى تتعلق بحس التواصل الحتمى من خلال الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب . وتسجيل الشغف به فى تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فترة التأثير التراثى ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسما مشتركاً بين الشعراء ، وتدخل ضمن نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر ، دون وقف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال ، ذلك أن المسادة التراثية - بهذا الشكل - تظل

سمة مشتركة لا نعرف لها حدودا ، وإذا عرفناها لا نستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التي ينبغي أن تتجاوز فكرتها إبيت الوجود أو الإثبات القليله التي تحتوى تلك المعانى المشتركة ، وكأنها فقدت خصوصيه الإبداع وسقط منها اسم الشاعر ، لتدور فى مجال جماهيرى عام ندبح فيه مطروحة لكل من يعيد تصويرها على طريقة الجاحظ فى مقولته المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والأعجمى والبدوى والحضرى ، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسيج والتصوير ، وحسن الصياغة والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبل شاعر ، أو على منهج الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (ر عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ، ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعا لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها ، وهنا يتحول الفن إلى اختيار إيجابى لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلا من قبل .

يبقى للشاعر إذن أن يأخذ من هذا التراث باعتباره أبنا له كبقية الأبناء ، ومن حق الابن أن يعيش فى ظل خير أبيه قبل أن يرثه ، ثم له أن يرثه بعد ذلك ، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها فى ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه فى لا وعيه لتظل جزءا لا شعوريا . وهى — آنذاك — ملك له وحق مباح ، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التاصيل للصورة ، أو التدرج الزمنى معها فى دائرة هذا الإبداع بحثا عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو ما نراه فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالدين) إلى غير ذلك من شروح المختارات التفسيرية وجواشيها كما هو فى ... وح المعلقات أو الأصمعيات أو جمهرة أشعار العرب .

أضف إلى ذلك زحام المواقف الأدبية الذى طرحه دراساتنا النقدية القديمة فى حوارها حول البيت الشعرى ، والأعجاب به ، وحدثتية . والبحث عن سيرورته وصداه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء .

وهى ظاهرة تبدو من التسبوع والعمومية إلى حد كبير على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، أو المرزبانى فى الموشح ، أو الحصرى فى زهر الآداب ، أو المبرد فى الكامل ، أو ابن عبد ربه فى العقد المفريد ، أو فى الموازنة بين الطائيين للأمدى ، وغير ذلك من المصادر التى أفادت هذا التراث الأدبى بما رحسدت من مادته ، وما استكشفت من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشغل بالقطع بتحليل أحجام الأصول والإضافات. بقدر ما شغلت بخطأ أساسى تردد فيها حول البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم يعد الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها ، فإذا بك أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بك أمام أفضل الشعراء النابغة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب .. أو ما إلى هذا وذلك من أحكام تتجاوز الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المعلقة ، وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده ، هو نفسه الفرق بين صيغة التفرد وصيغة السبق الفنى ، ولا شك أن المعارضة مستقل حقيقة بهذا السبق لا بذاك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالا خصبا لهذا التواصل ، ونموذجا لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء ذاكرة الأمة من خلال تراثها فى عصورها المختلفة مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان ، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فهذه مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الجبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمتحن ثلمتها فى دراسة إحسان عباس ووطه إبراهيم وغنيمي هلال ومصطفى هدار ، إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه ، والتى جمع من خلالها حازم القرطاجنى فكره حول السرقات الأدبية ومقاييس الإفادة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعاني المعقم التى تظل ملكا خادما لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

ونأى هذا يذال موضوع المعارضة مفارقا لذن هذه الاتجاهات مفارقتها لفكرة النقيضة الأموية . التى التزمت بشروط واضحة تعد ضربا من المعارضة ، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب . ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه . وجمهور إنشاده . وأسواقه الأدبية الخاصة . ومقومات غنية محددة ، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية . * كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية ، ويتحول الهجاء إلى نماذج سياسة تتجاوز فكرة العصبية القلبية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم ، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر النسعوبى ، الذى خرج عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفت بها الهجائية الأموية فى حورة « النقيضة » ، أو ما سبقها من نقائض فى عصر صدر الإسلام أو حتى منذ الجاهلية *

واستكمالا لحورة النقيضة قد نجد لها امتدادا فى محاولة لإحيائها على المستوى الفردى ، على النحو الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز ، وإن اختلفت بينهما حورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريبا . ولكن تميما قصدا إلى إفهام ابن المعتز ، فبوت النقيضة لديه ضربا من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعين حاكمين ، كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سنى وشيعى ، خاصة أنها ذكرت عن أميرين يضمنان لها التكافؤ . كما كان لدى فحول النقيضة الأموية من قبل *

من هنا نخل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية ، أو حورة من الأدب المذهبى . أو إحدى تراجم الصراع السياسى . وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب . لا الخصومة والعداء والصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القديده تجاوزها الرغبة فى

إفحام المعارض ، أو إظهار ضعف شاعره ، أو إهدار مكانته ،
أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، أو ضمان إفحام خصمه .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصائصها الفنية إذا ما انفصلت
عن بقية المحاولات التي تشبهها في لغة التداول بين الشعراء ، على
النحو الذي تحكيه لنا الأخبار والروايات ، على ما قد يدور بين
الشاعرين في مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة
والارتجال ، وكان هذه المنطقة — منطقة البداوة — تظل أساساً
لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية .

وعلى منهج الارتجال هذا قد ترد صور من الرسائل الشعرية
المتبادلة بين الشعراء ، وهذه يمكن أن يسيّر بعضها في إطار
المعارضات إذا توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيدة ، وتشابهت
التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران كأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب
الفنى من ضروب الإبداع الشعري ، سواء فى ذلك كانا متناقضين فى
عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة إلى موضوعات أخرى .
ولعل شاعر الرسائل — بهذا الشكل — يقترب مما رصد فى دواوين
الشعر العربى من شعر الأندلس الأدبية التى يتواجه فيها الشعاران ،
ويصبح النظم أساساً للتعامل بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا
التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع هذه الأندلس وكثرتها خاصة
فى العصر العباسي .

كما ظهر أيضا شعر المطارحات أو المساجلات وهذه تبدو
أقرب إلى باب النقائض منها إلى مجرد المعارضة الشعرية ، ذلك أن
المطارحة غالبا ما تستهدف الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات
بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة
والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النيل من خصمه ،
فهى فى عالم الخصومة هذا تبدو قريبة إلى النقضة الأموية .

هكذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجهما أصلاً من باب الأخذ أو السرقات أو أن نخل مجر. ضرب من ضروب التأثير التراثي الذي يصحبه مسخ أو تشويه للأدب الأولى، ظلت لها مقوماتها وأصولها المتميزة، وكذا تظل دلالتها الخاصة. سواء على التصعيد النفسي لدى الشعراء المعارضين، أو على مستوى الذلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين، فربما ظهرت انعكاسات الرغبة في المعارضة صريحة لدى الشاعر، على النحو الذي عرضه شوقي حين اتخذ من البحتري له سميراً ونديماً، ووزع مصادر العنلة بينهما لتكون مبرراً واضحاً لمعارضته إياه في قوله في السينية :

وعظ (البهتري) إيوان كسرى

وشفشنى القصور من (عبد شمس)

وعند غير شوقي سنجد المسألة تترد بنا إلى نماذج تراثية رائعة لم يغيب فيها حضرة المتقدم عن العالم الإبداعى لدى المتأخر من الشعراء، فلا يشترط فيها — حينئذ — عنصر المعارضة، ولا يتطلب فيها المواجهة الصريحة، بقدر ما يبدو الموقف مطروحاً من هذا المنظور النفسى للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعرية التى عاشها الشاعر المتأخر، وبين التجارب التى سبق إليها فيجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها، مشدوداً إلى شعره، يستلهم معانيه وأفكاره، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاماً له بالسطو أو السرقة .

والثانى : يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملكه لهذا التراث الذى ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل .
بله أن يقتبس ريف من ، وله أن يعارض ويحاكى إشباعاً للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من هذين المنطلقين بالتحديد في حوارهِ حول المعارضة في الشعر التي يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية ، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في مزجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأول وقافيتها ، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصاً على أن يتعلق بالأولى في درجته الفنية ، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبه ، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية . * فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء ، وليس هذا التساب القبيح . ولا يلزم أن يكون المتعارضان متعاصرين بخلاف المناقضة في ذلك ، وإن اتفقا في وحدة البحر والقافية . ثم الموضوع غالباً ، وفي أنهما فنا المنافسة والمبارزة بوجه عام (١) .

فإذا أضفت إلى هذا أن الامتداد التاريخي للفن لا يرفض هده الأنسقة المستمرة التي تجسدها المعارضات ، استطعت تبريرها حتى في غير الشعر ، إذ نجد منها ضرباً أخرى مطروحة في فن النثر ، على النحو الذي يلهج به أصحاب المقامات ابتداء من فترة ظهورها لدى بديع الزمان الهمذاني ، إلى من تتلمذ عليه فيها ، على طريقة الحريري ، إلى ما شاع منها في كل عصور الأدب ، فلم يكذب يخرج عن معالمها الكبرى التي وضعها مبدعها الأول ، ولم يجد المعارض حرجاً في أن يلجأ إلى باب المقامة من نفس المنطق الذي نراه لدى البديع .

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا في دراسة نماذج المعارضة ، وهي ما تفرض علينا الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو ملحاً منذ البداية البحث وراء طبيعة التجربة التي تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب قبل الإبداع ابتداء ، لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وكيف يتجادل معه منذ الاختيار إلى الصياغة إلى التأثير فيه . هذه واحدة ، تكملها صورة الحدث التاريخي قد يترك صدًى بارزاً

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ الشايب ٦ وما بعدها .

لا ينسى في نفس الشاعر ، وكأنما حفر في ذاكرته ، سواء بدا لنا هذا التاريخ في حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه في اتساع مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال نسريخ ذلك أواقع الاجتماعي الذي يلتحم بشدة مع الظرف التاريخي الثمامه بالشاعر نفسه ، ويظل جزءاً منه لا يتجزأ .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخدمنا من تجارب الشعراء ، وظروف عصورهم ، وذوق جمهورهم ، وطلبية الإدراك الأدبي لدلول المعارضة في بيئته الفكرية قبل اسحاج منطقة الدرس الواعي لأصبياء حس في حس آخر ، أو حتى في عبقرية أخرى ، أو إدراك ووجدان في إدراك ووجدان آخرين ، بحرفه النظر عن الحواجز الزمنية التي قد يطول أمدها ففضل بين الشعراء المتعارضين . وتبدو المكتبة العربية في حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس ، لا يمكن أن يفى بها هذا البحث ، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به ، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذي سبقه إليه محاولة عميقة يسهل تلمسها في دراسة الدكتور زكي مبارك في الموازنة بين الشعراء ، ولكن الأمر مازال في حاجة إلى معاودة درس بعيداً عن ذوبان الناقد في شعر هذا الشاعر أو ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء ما يقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور زكي نفسه في نسيان الناقد لنفسه وشخصيته ، وتعامله بحواس الشاعر ، موضوع درسه ، وتأمل خطرات النفس ولغات القلب لدى كل شاعر (١) .

فلعل هذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد في الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف الصور وعناصر المعارضة ، من خلال درس تحليلي موضوعي لأوجه الالتقاء أو التباين بين

(١) : الموازنة بين الشعراء (زكي مبارك) .

الشاعرين ، وتفسير ذلك طبقا لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا التجارب من خلال تنوع حركة العصر الأدبي .

من هنا ؛ سن أن نظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلي ، أو - بمعنى أدق - أن يظل هذا الدرس بعيدا عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعدا ، أو أبعادا جديدة تستحق التسجيل ، وإلا فقد أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سبق إليه ، فبدأ له معارضا أو منه مقتبسا ، وأحسب أن باحثا لا يستريح إلى هذا فى بحثه ولا يجب أن يقتنع به مبررا لدراسته . بل نظل المنغصة فى الدرس دافعا إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على ألفاهم - النقد - المحددة لفكرة المعارضة ؛ بعيدا عما يشبه أحاديث المعارضة من دراسات ترقى أحيانا إلى كتف معالم التأثير والتأثر ، والتفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمى فى دراسته حول الموازنة بين الشعر فى العصرين الأموى والعباسي^(١) ، فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص وكيف ترد الأشباه والنظائر فى حدود الآيات الشعرية التى تتردد عبر رحلة الشعر بين الأموية والعباسية ولا علاقة لها مطلقا بالدراسات المقارنة ، أو نحو ما فعله الأستاذ عباس حسن فى موازنته بين المتنبي وشوقي فى إطار رؤية محددة سيطر عليه فيها الحسن القوي قاصدا إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقي من منطلق البحث وراء تراثه ، وكشف أسلوبه فى استيعابه ، لا فى إطار المعارضات الشعرية التى تستوقفنا فى القصيدة كاملة ، بل فى الدارسة أقرب ما تكون إلى التناول الجزئى للأبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة ، فى إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية^(٢) .

(١) المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول .

(٢) الموازنة بين المتنبي وشوقي .

ثم تأتي دراسة خاصة بتاريخ المعارضات في الشعر^(١) لم تبعد أبدا في منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة دون الالتزام بتتبع خط منهجي واضح يجدد للمعارضة معناها الذي يضبط ما يدخل في إطارها من قصائد ، إذ تظل هذه الحدود بمثابة حارس يجهم الفكرة ذاتها ، ويؤدي إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وكذا لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى * وهو ما يزداد تأكيداً من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التي تقدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصي ، ومنها — أي هذه النصوص — ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعا لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة ، على نحو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير والتي عرفت بالبردة من معارضات ثلثها منذ عصر بني أمية ، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى البوصيري أو شوقي أو غيرهما في العصر الوسيط ثم الحديث ، ويكفي أن نتوقف بربيعا عند بعض منها على سبيل الذكر لا الدراسة ، وذلك لكثرتها المتميزة ومنها :

معارضة الأخطل للامية كعب وهي معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة^(٢) *

ومعارضة محمد بن أبي العباس^(٣) الأبيوردى (ت سنة ٨٥٠٧ م) ومطلع لامية :

خاض القحج^(٤) ووراق الليل مسدول

برق كما اهتز ماضي الحد محقول

(١) تاريخ المعارضات في الشعر العربي (محمد قاسم) *

(٢) يمكن الرجوع إلى تحليلها في كتاب « القديمة الأموية للباحث » ٢٤٨ وما بعدها *

- ومعارضة الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) ومطلعها :
أحساء لى باللاوى والقلب متبول
نجدى برق بنار الحب موصول
- ومعارضة الفيروز آبادى (ت ٨١٧ هـ) ومطلعها :
هل جبل عزة بعد البين موصول
أو بارق الوصل بعد البين مأمول
- ومعارضة القلقشندي المصرى (ت ٨٢١ هـ) ومطلعها :
سيف العيون على العشاق مسلول
وصارم اللحظ مبمبئون ومصقول
- ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسي (ت ٧٨٠ هـ) :
بانث سعاد شمعقد الصبر محلول
والدمع فى صفحات اللخد مبذول
- ومعارضة ابن نباتة المصرى (ت ٧٦٨ هـ) ومطلعها :
ما الطرف بعدكم بالنوم مكحول
هذا وكم بيننا من ربعكم ميل
- ومعارضة البوصيرى (٦٩٥ هـ) ومطلعها المشهور :
إلى متى أنت باللذات مشغول
وأنت عن كل ما قدمت مسئول
- فى كل يوم ترجى أن تتوب غدا
وعقد عزمك بالتسوف محلول

وتظل المعارضة شديدة الصراحة فى موقفها من لامية كعب، ولم يجد فيها الشعراء غضاظة فى الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، وأيضا تراحموا على التصريح بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمري إذ يسمى قصيدته :

عدة المعاد فى عروض بانث سعاد ومطلعها :

قابى بكم يا أهيل الحى مأهول
وحبله بأمانى الوصل موصول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (ت ٦٨٣ هـ) إذ سمي قصيدته :
المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب ، ومطلعها :

لا تعدلأه فيها ذو الحى معذول
العقل مختبل والقلب متبول

ومعارضة الفيروزى الذى التئ أسماها «زاد المعاد فى معارضة»
نانت سعاد » :

على ما يبدو — بذاهة — فى اختيار أى من هذه المسميات من
قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالاقدام على معارضتها باعتبار مجالها
الخاص بالمديح النبوى ، سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول
كعب أو إلى محور مقدمتها التى عرفت بها « بانث سعاد » .

وليس هناك ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه السريع
بمنهج الشاعر الذى يعارض قصيدته ، وبدت الظاهرة مرددة حول مكانة
كعب بالذات على النحو الذى مال إليه البوصيرى حين يصرح بهذا
الإعجاب فى قوله :

وما على قول كعب أن توازنه
فربما وزن الدر المثاقيل

وهـا تعادله حسنا ومنطقها
عن منطق العرب العرباء معدول

وحيث هنا معا نرمى إلى غرض
فحبذا نأخذل منا ومنذول

هذا بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضا لمنهج كعب حتى شى
تضويده غزوات رسول الله ﷺ وموقف أصحابه من نصرته أمام صور
إيذاء المشركين . وكأنه يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين ، فيقول
البوصيرى :

قوم لهم فى الوغى من خوف ربهم
حسن ابتلاء وفى الطاعات تثبيت
كانهم فى محاريب ملائكة
وفى حروب أعاديهم رآبيل

وقد قارب كعب شى معجزة الإسلامى الذى انطلق منه شى
تصوير شجاعتهم :

فى فتية من قريش قال قائلهم
بيظن مكة لما أسلموا زولوا
زالوا فما زال أنكاس ولا كشف
عند اللقاء ولا ميل معاذيل
شم العراني أبطال لبوسهم
من نسج داوود شى الهيبة سراويل
لا يفرحون إذا نالت رماحهم
قوما وليسوا مجازيعا إذا نيلوا

ويشدد حرص البوصيرى على هذا المعجم الدينى الذى ينطلق
منه فى برده كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصيح بالإسراع إلى
التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :

إلى متى أنت باللذات مشغول
وأنت عن كل ما قدمت مسئول

وعلى هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حد التوقف عند
الصورة الجزئية نجد ابن الساعاتي يعارض كعبا حتى فى انتظاره
العفو من رسول الله رغم اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح
حيث يقول :

وكيف أخمل فى دنيا وآخره
ومنطقى ورسول الله مأمول
على لغة كعب :

نبئت أن رسول الله أوعدنى
والعفو عند رسول الله مأمول
وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله
ﷺ حين قال :

إن الرسول لنور يستضاء به
مهند من سيوف الله مسلول
ليقول ابن الساعاتي عن نوره ﷺ :

أضاء هديا وجنح الكفر معتكر
ووجه حق وستر الشك مسدول

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة أيضا على نهج كعب فيقول :
أسد إذا نازلوا شهب إذا سفروا
لد إذا جادلوا سحب إذا سيلوا
فلا مفاريح إن نالت رماحهم
ولا مجازيع فى البأساء إن نيلوا
العالون بأن النفس هالكة
يوماً وأن قضاء الله مفعول
فما كواحدهم فى فضله أحد
ولا كجيلهم فى فضله جيل

وتزداد أشواق الشعراء إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم ومواقف اقتراحهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها ، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضعوا في اعتبارهم نفس المسميات المذكورة آنفا ، أو ما بدا قريبا منها على نحو ما نجده مثلا في :

- شرح محمد صالح السباعي بعنوان : بلوغ المراد على بانث سعاد .
- شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوقاد في شرح بانث سعاد .
- شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانث سعاد .
- شرح ابن سلطان الهروي : مفتاح باب الأسعاد في شرح بانث سعاد .
- شرح محمد حسن المرصفي : القول المراد في شرح بانث سعاد .
- شرح جلال الدين السيوطي : كنه المراد في شرح بانث سعاد .

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروز آبادي ، والتبريزي ، وابن هشام ، وابن دريد ، مع غلبة الجانب اللغوي على تلك الشروح ، واستمرار المحاولة وتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح في الوصول إلى أفضل ما يقال حولها كما يتبدى في كنه المراد أو الجوهر الوقاد ، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذي يكشفه باب الإسعاد وطريق الرشاد وبلوغ المراد وما يشبهها في غير ذلك من شروح .

ومع هذا التباري في المسميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضروبا أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عهد القادر بن سعيد الرافعي حيث يطرح بداية تشطيره في قوله :

(بانث سعاد فقلبي اليم متبرل)

والنوم والسشهد مقطوع وموحصول

والجسم بعد سعاد مدنف وصب
(متيم إثرها لم يفد مكبول)
أو محاولات المعارضة بالتخمين على طريقة شعبان بن محمد
المصرى فى قوله :

قل للعواذل موما شئتكم قولوا
فليس لى بعد من أهواء مفعول
نأيت يوم النوى والدمع مسبول
بانت سعاد فقلبنى اليوم مبتول
متيم إثرها لم يفد مكبول

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح من المبدعين واللغويين
على التراجع على بردة كعب بن زهير شرعا أو تحليلا ، أو معارضة ،
حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء ، وهو ما حدث أيضا حول
بردة الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

أمن تذكّر جيران بذى سلم
مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة
وأومض البرق فى الظلماء من إضم

إذ يظل الشاعر دائرا فى إطار البردة متخذا من كلمة البردة
سبيلا إلى التقرب بها إلى رسول الله ﷺ ، وقد شاعت أيضا لدى
من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين
ابن الفارض فى مطلع ابن الفارض :

هل نار ليلى بدت ليلا بذى سلم
أم بارق راح فى الزوراء فالعلم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القعيدة وسورها

الجزئية بين تسيب وتحذير من هوى النفس ودعوة إلى الزهد والتوبة .
وحديث حول مولده عليه السلام ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم *
وبذا أصبحت البردة موضعا يجتذب الشعراء في العصر الحديث على
نحو ما صنعه الشيخ احمد الحمالوى في قصيدته ومطلعها :

يا غافر الذنب من جود ومن كرم
وقابل التوب من جان ومجترم
اقبل متابى واغفر ما جنته يدي
واستر عيوبى وباعدنى عن الهم
وعلى تهجها أيضا كانت محاولة البارودى فى كشف الغمة فى
مدح سيد الأمة ومطلعها :

يا رائد البرق يمم دارة العلم
واحد الغمام إلى حى بذى سلم

وعند شوقي مشهورة جدا برده هنا :
ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمي فى الأشهر الحرم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تنظييراً أو تخميساً
أو شرحاً أو تضميناً على نحو ما كان مع بردة كعب ، ومن خلال نفس
الدوافع التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور
معارضاتهم * ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤية متنوعة من
خلال عدة سياقات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية فى آن
واحد ، ولعل ما يزيد الدارس إغراء ويدفعه إلى السعى وراء هذه
السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تنشرت فى
تراثنا الشعرى القديم ، وما بنى على أساسه من إبداعات وحركات
تجديدية ، ابتداء من معارضات الجاهلية التى يحكيها أبو الفرج بين

الشاعر العباسي أبي العتاهية والشاعر الجاهلي المنخل اليشكري^(١) ،
أو معارضة الراعي النميري لعمر بن خلثوم في معلقته^(٢) وكذا معارضة
أبي العتاهية نفسه لكعب بن زهير^(٣) إلى جانب المعارضات النسائية
التي سجلها بين هند والخنساء^(٤) أو معارضة عينية متهمة بن نويرة
وأبي ذؤيب الهذلي^(٥) في الرثاء أو معارضة البحتري للأسود بن يعفر
النهشلي^(٦) أو معارضات مالك بن الريب لعبد يغوث بن وقاص
الحارثي^(٧) ، لننتقل إلى حقل تاريخي آخر للمعارضات يصبح فيه
الشعر العباسي نفسه موضوعا لمعارضات شعراء العصور التالية
على نحو ما نخله القمم فيه من شعر حماسي بمصنفه خاصة ،
وكان الحروب قد دفعت إلى توحيد المشاعر وتشابهها . فالتقى
على مائدتها الشعراء من خلال تباعد المعاصرة ، على النصوص
الذي تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات
العصر العباسي ، على طريقة معارضة الشعراء لأبي تمام بصفه
خاصة ، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية
لذي الرمة الشاعر الأموي^(٨) ، لنتزاحم المعارضات بعد ذلك حول
بائية أبي تمام ذاتها من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ،
أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسراني ، إلى شوقي في العصر
الحديث .

وكذا يصبح شعر المتنبي موضوعا لهذه المعارضات ، ومثار
إعجاب شعراء العصور التالية . فيلقى ترحيبا غنيا من قبل أسامة بن

(١) الأغاني ٦٥/٤ (٢) ديوان الراعي ٦٣

(٣) الأغاني ٧٠/٤ (٤) نفسه ٢١١/٤

(٥) الكامل ٧٢/٤

(٦) المفضليات وديوان البحتري

(٧) المفضلية ٣٠

(٨) القصيدة العباسية للباحث .

منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة « واجر قلباه + + + » وكذا كانت معارضة أسامه لأبى فراس الحمدانى فى « أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر » ، إلى غير ذلك من وقفات نفسيه قد توحى بهذا اللقاء المنجد بين الشعاع القديم وبين من عارضه من شعراء العصور التالية ، على النحو الذى يمكن نداحه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضين ، وعلى النحو الذى يمكن تنبيه بين شخصيتى المتنئى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس بتضخم الذات أو جنون المظلمة ، مما يستدعى إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، إذا كان يعين نفس عقده ، أو بدا قريبا منها ، فيبدو المنطلق لدى كل منهما واحدا .

وكان هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء فى العصر الواحد ، إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذى نجده فى معارضة شاعر مثل عهر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس^(١) وهى تبدو قريية من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب ، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرباط ، إذا أخذنا بما نظمه بعض الشعراء فى معارضاتهم لقصائد لأبى نواس ، على طريقة البارودى فى معارضاته ، أو ما كان من ابن المعتز فى معارضته للحسين بن الضحاك ، أو ما ورد من معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعة بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتشابه الصور ، وهو ما يدفع بالضرورة إلى هذا التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرا عن ذلك التشابه بين التجريبتين ، وهى الظاهرة التى جمعت حس الجندية بين بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن وبين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى روميته ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته ، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ما كان من موقف

ابن دراج القسطلی حین اتخذ من شمسعر أبی فراس أساساً لمعارضته ،
وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاعها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسی
الثانى حین يتخذ من شعر مالك بن الریب مجالا يتوقف عنده معارضا ،
وإذا بتوقى يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ،
وأخرى فى تجارب شمعراء الرومىات ، فيتوقف عندما يختاره منها ،
طیقا لمجرمته ، فيعمد إلى معارضته البحترى فى بسینيته ، أو ابن زیدون
فى نونيته أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته ، أو رومياته ،
وإذا به أيضا — أى شوقى — يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء
على طريقتهم فى معارضاته لشمسعر أبى العلاء ، وكذا شمسعر ابن سینا
خاصة قصيدة النفس التى عكف على معارضتها مصرحا بشدة إعجابه
بها ، كما سيرد فى موضعه من هذه الدراسة .

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة وخلودها من
خلال موقعها فى زحام هذه المعارضات ، فلا شك أن ما أصبح من
المقاصد موضوعا لمعارضات الشعراء لابد أن يظل فى منطقة البؤرة
— بؤرة الإعجاب — لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبی
فى عصرها بما يكفى لجعلها محورا ينصرف إليه أكثر من تساعر ،
ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها ، وربما دوافع أخرى
قومية ، أو حماسية تكتنفها التجارب العامة فى صورتها الاجتماعية .
وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ،
وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، وتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى
زحام الصور المعارضة على نحو ما نجده بين الحسين بن الضحاک وأبى نواس
فى هذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية
وما يتبعها من حس البداوة والحضارة فى عرضها ، وهو ما يكاد يتكرر
حرفيا لدى أبى نواس بين رفضه للوم وإصراره على التحدى ، والوصف
الخارجى للخمر ، ومزج هذا كله بالشعبوية وحديث الإرجاء الذى
يشغله ، أضف إلى ذلك التشابه الحریج بين الشاعرین على مستوى

الأداء اللفظي بما يكمل الألوان التجريبية التي تجتمع بينهما على هذا النحو *

وتبقى للمعارضة أيضا قيمتها في ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها ، وكذا شرقيها وغربيها ، على نحو ما نجده من هذه المزاوجات في اللقاء بين شاعر كشوقي وهو في الغرب يناجي البحتري في المشرق ، وفي نفس الوقت نجده في المشرق يناجي ابن زيدون من الغرب ، وهو ما يعكس طرافة هذا التفاعل ودقيقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعاداً جديدة لا تخفى أهميتها في الدراسة الأدبية *

أصول المعارضة الشعرية

وتتطلب ضرورات دراسة المعارضة رهنا بأهميتها في الدرس التاريخي والأدبي لقومات العمل موضوع المعارضة . أعنى بذلك ضرورة التداخل المتأني لكل من العاملين على مستوى علاقاتهما الخارجية والداخلية جُمِيعاً ، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشاعر أمراً ضرورياً وملحاً ، لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، فهو يحدد مدخله الطبيعي إلى التجربة التي يدور حولها النص ، لتصبح نموذجاً محورياً من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر ذاتها أمراً هاماً ومطلوباً ، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية والنفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دواثرها في إطار المرحلة التي يهوض فيها التجربة ، أو حتى غيرها من المداخل . وعندئذ تبدو دراسة ظروف العصر بهذا القياس من المطالب الأولى في هذا الدرس . وكذا الإطار الاجتماعية التي تحدد بيئة الشاعر في أوسع صورها .

ومن هنا أيضاً تتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءً من صلتها بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التي اختارها لتكون موضوعاً له . ومن خلالهما معاً تتكشف الأبعاد الشعرية التي تكمن وراء التجربة ، ولا شك أن تفهم التجربة يعمد خطوة أساسية في استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

وإلى جانب حياة الشاعر وظروف عصره ، وذوق جمهوره ، يظل السعى مطلوباً وراء حواس الشاعر من خلال معطيات الصورة أو ما يعرضه في لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب ما يجب على الناقد من التزام الموضوعية حال التلقى لأي من العاملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة ، أو ظهور الفروق الفردية في الأداء التصويري ، أو حتى في الهيئة

الجماعية التي تتسق مع إيقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة، وانتى ربما أخذت أبعاداً قومية خاصة فى حماسات التسعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتى أسلوب المغالجة . وفيه تظل الجريئة خبيسة إظهار مطلب هام لا يستعنى منه الباحث فى هذا المجال . إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع . ليتوقف عند خبيسة الجدل والتفاعل بينهما تأثيراً وتأثيراً متبادلين ، إلى أن يتم ذلك فى النظم الشعرى ، بما يكفى للتعرف على الواقع النفسى للشاعر . وكذا على واقع التارىخى ، والمبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التى يحويها العمل من الداخل ، وهو ما يجب أن يترك على مستوى التحليل الفنى الذى يتوقف عند العمل جملة وتفضيلاً ، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيد بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت . بما قد لا يؤدى إلى نتيجة مضمونة فى دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذه المنطقة تعد أساساً ينطلق منه دراسة العاملين المعارضين ، مما يتراءى لنا على مستوى المبادء اللفظية المتبادلة على المستوى الحرفى بين الشعراء ، أو التى أستطاع فيها المعارض أن بضيف ويبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو بذلك يحرص على تسجيل تفوق الأنا وروح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معياراً دقيقاً للفصل بين العاملين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوى الشكلى ، بين أوزان وقواف . إلى جانب العنصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة فى سلم التصوير البيانى ، ويظل هذا العنصر بديها فى كل المعارضات ، تعلقاً باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واختفاء وحدة الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى

وجزئته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى منطوقية الإعجاب ودوافع التقليد .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف الملامح والسمات الفارقة ، أو المشتركة بين الشعارين المتعارضين ، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلي . والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، واساليب المعالجة الفنية فيها ، ليظل كل هذا بمثابة إسهام طفيف ، وبمدخل ضروري يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة ، ذلك أن شاعرا ما لا يجب — أو يتصور — أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة ، أو من قبيل المنافسة ، وإلا بدت في إطار من التقليد الخي قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة تؤدي إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقي ويتردى الآخر في منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت ، مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد الملقى أدنى صور الحماس له ، فالأصل أولى بأن يقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلا من مسخه وتنسيبه من خلال الصورة المكررة .

وبذا تبقى التجربة الفردية دائما أساسيا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلا عندها يمكن أن يعارضه إذا تشابهت معه تجربته . وانسق معه واتجه النفسى إلى ظرف ما .

ومن المعروف على المستوى النقدي أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ في معالجتها تصويريا ، فإذا هو يجد في البحث عما يعادلها موضوعيا في عالم الأشياء ، ومن هنا يأتي اختياره لشريحة بعينها تكون هي المشجب الذي يعلق عليه همومه ، أو قل يكتشف من خلاله عن حجم تجربته ، على نحو ما نعرفه مثلا عن « إيوان كسرى » ، وكيف أحاله الباحث إلى معادل موضوعي لتجربة اليأس والكآبة التي عاشها في زحام

مهوم الشيبب التى أزعجتة ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا. حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه يمثل معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه أو يهدأ من خلاله ، ويسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرىء توزع تجربة الشاعر ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صورته .

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى إطار تجربته دائماً أساسياً إلى هذا البحث الدائب عن المعادى ، وربما وجد معادله جاهزاً فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه غيقف عليها ويحاول معارضتها ، فيحكى من خلالها واقعه وتجاربه وشخصه ، كما يحكى أيضاً أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة .

وهذا أيضاً يجب الاعتداد به للبحث وراء خصوصية التجربة ومعالم تميزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا فى أى من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف جوهرياً عن المعارضات ، كما رأينا ، فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو يشير إلى أنه سيعارض فناناً فى قصيدة بما ، على نحو ما نراه فى مناجاة شوقي لابن زيدون ، أو حوار مع أبى سينا ، أو حديثه عن البحترى ، أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأبى منهم .

وحين نتجاوز بعد خصوصية التجربة ، واستمرار تفرداها وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية ، يمكنها أن تثرى أبحاث المعارضات الشعرية ، فكأنك أمام مادة تصويرية تبعث على التأمل الدقيق ، وتجرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه أو صور الاختلاف ، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة لهذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل ما فيها ربطاً بمستويين :

الأول : مستوى المصادفة الجاهزة التى وقع عليها الشعاع ،
أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن .
وبدأ فى معارضتها فى لوحات رسمتها ريشته وأمالها عليه
أيضاً وجدانه .

والثانى : درجة الإخافة التى يفرضها طبيعة الفروق الفردية
بين الشعراء ، والتى تضمن المعارض حق الإبداع والابتكار . ونحاول
دون اتهامه بالانسياق التام خلف المصادفة الجاهزة ، أو إغفال ظهور
(الأنا) فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة .

ومن خلال هاتين الزاويتين لابد أن تتكشف كل المقاييس الجمالية
التي تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك - بالضرورة - ما يتعلق
ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية . حتى نتمكن تحت
مجهرين لا مجهر واحد ، أو حين نعود إلى تعدد القراءات التى تزيدها
وضوحاً كما تزيد درسها النقدي عمقا وأصاله وإضافة .

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستكشاف هذه ، وبانت لدينا صيغ
التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب
السبق أو التخلف بين العاملين موضوع المعارضة . وهو موقف أيضاً
يحتاج إلى رؤية وموضوعية معا . تلك الرؤية التى تحسب الدرس
الأدبي فى تناوله لطبيعة الصياغة الجمالية فى أنماط من الموازنات
التي تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد . وكذا تأمل السياق
الاجتماعى للغة هنا أو هناك ، وأيضا المعجم اللغوى والتنسوبي
الذى بدأ متاحاً لكل شاعر تبعاً للمصادر الثقافية المتغيرة
التي تحيط به فى كل عصر على حدة .

وطبقاً لهذا البحث وراء الأصول تأتي الموضوعية مطلباً آخر حتى
لا يجور الدرس الأدبي للنصين على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد
حماس الناقد أو المدارس لأى من الشعراء . بمعنى أن ثمة خشية

أن يغمط الدارس أيا من الشعارين المتعارضين حقه لمجرد الانتصار لفكرة ما مسبقة ، يفرضها على الدرس ويوجهه إلى حيث يؤكد لها ، أو لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعارضة أو الإعجاب بشعره لذبوع صيته وشهرته ، إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب ، وإلا ما عارض القصيدة أصلا ، بدليل أننا نسقط هنا تماما عنصرى المواجهة والمعارضة ، فليس ثمة شبهة عداًء يمكن أن تجوز على النصين المتعارضين إلا إذا قصد اليها الدارس فجار على أى منهما — وهذه مسئوليته — وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ فى الدرس الأدبى على دراسة النص الواحد ، فما بالك بالتبعية حين نتصرف إلى الحكم على نصين من طراز هنى متقارب !

ومن خلال الروية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص — ضمن نتائج — ظواهر التفوق ، أو ملامح السبق ، أو صور الفقص أو التخلف ، تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعاني ، وكذا رصد العصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ما ورد من قبل السابى جازها بلا تحديد ولا محاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز ، إذا ما قصر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول ، على أن يوضع فى الاعتبار — وهذا أساس — طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعى ، وتطور الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة ، اعترافا بما بين العصور الأدبية من تغاير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة .

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشعارين المتعارضين ، سواء ما بدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة ، تلك التى تتجاوز — كثيرا — حدود الزمان والمكان ، وكأنها لا تعرف تحصرا ما ولا بيئة محددة ، على غرار ما نجده فى اللوحات

الحكمية أو شكوى الشعاع من الزمان ، أو محايتته تجربة مكررة فرضها عليه الاعتراض ، أو منطبق التمسيد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابها عميقا في أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه وموضوع معارضته ، بما يعرضه من صورا وما يضيفه إليها ، فكانه ينجح أيضا في توصيل التجربة - وهو ما يعد - نقديا - مطلبيا أساسيا للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف إن هو اغتفده . فلا شك أن تجربة الغربة أمام إيوان الأكاسرة تشبه - إلى حد بعيد - تجربة النفي التي عايشها شوقي هناك في أسبانيا . فلهذا البحترى نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين الفخع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهناك ذكراة شاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك المسامى لعلها تنفذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو ما يربط - بالضرورة - بين العاملين والتجربتين . ثم ينعكس - بالقطع - في صيغ المعالجة الفنية لدى الشعارين كليهما كما سيأتي في موضوعه من الدرس التطبيقي .

ومن خلال تحليل المعاني الإنسانية العامة . وتأمل خطرات النفس الخادة لدى كل شاعر على حدة ، يظل الطريق مفتوحا أمام الدرس الأدبي لاستعراض تفاصيل الصور المشتركة ، وأبعاد الصيغ المكررة حرفيا ، وهو ما يحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد - أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها ، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادها ثراء وعمقا ، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعا ومبتكرا .

وبذا تظل المعارضة الشعرية وثيقة الدله بما سرناه على محاوله

تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تبدو امتدادا طبيعيا لتلك الأصول ، وإن شئت فقل أنها ترجمة فعلية لتفاعلاتها وتداخلها ، لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن — أيضا — بحدود تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وخروب التميز ما يزداد الرؤية وضوحا وثراء ، وكذا أمام تغلغل فى تحليل المعانى ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب ، والبحث والتنقيب وراء المسادة مرة هنا وأخرى هناك ، فلا شك أن ثنائية مادة الدرس تؤدي — بالتبعية — إلى ثنائية التأمل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب المناقشة والتحديد سعيا وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفى النهاية التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم .

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأحسالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبى . أو التاريخ السياسى ، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة فى مجالات المعارف السائدة فى عصره ، أو السابقة عليه . بما يكفى لدراسة عصرين فى آن واحد ، وكذا دراسة شاعرين وتجريتين وقصيدتين ، فهو نموذج من الدرس الأدبى المتميز ، يحتاج مزيدا من الجهد لأنه — آنذاك — سيزيد البحث النقدى ثراء وعمقا .



الباب الثاني

تناول تحليلي

الفصل الأول – الليائيات وإغتراب الذات :

- ١ – يئسية الأسر .
- ٢ – رشاء الآخر .
- ٣ – رئسية النفس .
- ٤ – المرئية الجماعية .

ياثية عبد يغوث بن وقاص الحضارثي.

- ١ - ألا تلوماني كفى اللوم مايبيا
فما لكما في اللوم خير ولا لييا
- ٢ - ألم تعلمنا أن الملامة نفعها
قليل وما لومي أخى من شماليا
- ٣ - غيا راكبا إياها عرضت فبلغن
نداماي من نجران أن لا تلاقيا
- ٤ - أبا كرب والأيمين كليهما
وقيسا بأعلى جضموت اليمانيا
- ٥ - جزى الله قومي بالكلاّب ملامة
صريحهم والآخرين المواليا
- ٦ - ولو شئت نجتني من الخليل نهدة
تري خلفها الجو الجياد تواليا
- ٧ - ولكنني أحمى ذمار أبيكم
وكان الرماح يهشطن الحاميا
- ٨ - أقول وقد شدوا لساني بنسعة
أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
- ٩ - أمعشر تيم قد ملكتم فأسججوا
فإن أخاكم لم يكن من بوائيا
- ١٠ - فإن تقتلونني تقتلوا بي سيدي
وإن تطلقوني تحربوني بماليا
- ١١ - أحقا عباد الله أن لست سامعا
نشد الرعا المعزين الخاليا
- ١٢ - وتضحك مني شيخه عبشمية
كان لم تری قبلي أسيرا يمانيا
- ١٣ - وظن نساء الحي حصولي ركدا
يراودن مني ما تريد نسمائيا

- ١٤ - وقد ملكت عرسى ملكية أننى
أنا الليث معدوا على وعاديا
١٥ - وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ
مطى وأمضى حيث لاجى ماضيا
١٦ - وإنحر للشرب الكرام مطيتى
وأسدع بين القينتين ردائيا
١٧ - وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا
لبيقا بتصريف القناة بنائيا
١٨ - وعادية سوم الجرأد وزعتها
بكفى وقد أنخوا إلى المواليا
١٩ - كانى لم أركت جواداً ولم أقل
لخيلى كرى نفس عن رجاليا
٢٠ - ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا^(١)

يائيا الخنساء فى أخويها

- ١ - ألا أيها الديك المنسأدى بسحرة
هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا
٢ - بدا لى أنى قد رزئت بفتية
بقية قوم أورثونى المياكيا
٣ - فلما سمعت النائحات تتحننه
تعزيت واستيقنت أن لا أخاليا
٤ - كصخر بن عمرو خير من قد علمته
وكيف أرجى العيش هل ضاليا

(١) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر

وعبد السلام هارون ()

- ٥ - ومالى لا أبكى على من إوانه
تقدم يومى قبله لبكى ليا
- ٦ - وإن تمس فى قيس وزيد وعامر
وغسان لم تسمع له الدهر لاهيا
- ١ - أرى الدهر أفنى معشرى وبنى أبى
فأمسيت عبرى لا يچف بكائيا
- ٢ - أيا صخر هل يغنى البكاء أو الأسى
على ميت بالقبر أصبح ثاويا
- ٣ - فلا يبعدن الله صخرًا فإنه
أخو الجود بينى للفعال العواليا
- ٤ - سابكيهما والله ما حق واله
ومنا أثبت الله الجبال الرواسيا
- ٥ - سقى الله أرضا أصبحت قد حوتهما
من المستهلات السحاب الغواويا
- ٦ - إذا ما امرؤ أهدي ليت تحية
فحياك رب الناس عنى معاويا
- ٧ - وهون وجدى أننى عنى معاويا
كذبت ولم أبخل عليه بماليا^(١)

يائية مالك بن الريب

- ١ - ألا ليت شعرى هل أبينن ليلة
بجنب الغشا أزجى القلاص النواجيا
- ٢ - فليت الغشا لم يقطع الركب عزمه
وليت الغشا ماشى الركاب لياليا

(ديوان الخنساء ، ت د . إبراهيم عوضين ١٩٨٦ ص ٤٢٣)

- ٣ - لقد خان في أهل الغضا لو دنا الغضا
مزار ولكن الغضا ليس دانيها
- ٤ - ألم ترني بعث الضلالة بالهدى
وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
- ٥ - وأصبحت في أرض الأعدى بعدما
أراني عن أرض الأعدى قاصيا
- ٦ - دعاني الهوى من أهل أود وحبتي
بذي الطيسين فالتقت ورأينا
- ٧ - أحبت الهوى لما دعاني بزفرة
تقنعت منها أن الأم ردائيا
- ٨ - أقول وقد حالت قري الكرد بيننا
جزى الله عمرا خير ما كنت جازيا
- ٩ - إن الله يرجعني من الغزو لا أرى
وإن قل مالي طالبا ما ورائيا
- ١٠ - تقول ابنتي لما رأت طول رحلتي
سفارك هذا تاركى لا أباليا
- ١١ - لعمري لئن غالت خوائسان هامت
لقد كنت عن بابي خراسان نائيا
- ١٢ - فإن أبخ من بابي خراسان لا أعد
إليها وإن منيتموني الإمانيا
- ١٣ - ظله دري يوم أترك طائعا
بنى بأعلى الرقمتين وماليا
- ١٤ - ودر الظباء السانحات عشية
يخبرن أني هالك من ورائيا

- ١٥ - ودر كبرى اللذين كلاهما
على شفيق ناصح لو نهانيا
- ١٦ - ودر الرجال الشاهدين تفتكى
بامرى الا يقصروا من وثاقيا
- ١٧ - ودر الهوى من حيث يدعو صحبتي
ودر لجاجاتي ودر انتهايا
- ١٧ - تددرت من يبحى على ظلم أجدر
سوى السيف والرمح الردينى باكيا
- ١٩ - وأشقر محبوبك يجر عنانه
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
- ٢٠ - ولكن باخفاف السميكة نسوة
عزيز عليهن العشية مايبيا
- ٢١ - سريع على أيدى الرجال بفترة
يسوون لحدى حيث حم قضائيا
- ٢٢ - ولما تراءت عند مرو منيتي
وخل بها جسمى وهانت وفاتيا :
- ٢٣ - أقول لأصحابى ارفعونى فإنه
يقر بعينى إن سهيل بدا ليا
- ٢٤ - فيا صاحبى رحلى دنا الموت فانزلا
برايبة إنى مقيم لياليا
- ٢٥ - أقيما على اليوم أو بعض ليلة
ولا تعجلانى قد تبين شأنيا
- ٢٦ - وقوما إذا ما استل روحى فغيثا
لى السدر والأكفان عند فائيا
- ٢٧ - وخطا بأطراف الأسنة مضجعى
وردا على عيني لفصل ردايا
- ٢٨ - ولا تحسدانى بارك الله فيكما
من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

- ٢٩ - خذانى فجرانى بثوبى إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا
٣٠ - وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت
سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيها
٣١ - وقد كنت صبارا على القرن فى الوغى
وعن تستمى ابن العم والجار دانيها
٣٢ - فطوراً ترانى فى طلال ونعمة
وطورا ترانى والمثاق ربابها
٣٣ - ويوما ترانى فى ربحى مستديرة
تمزق أطراف الرماح ثيابها
٣٤ - وقوما على بئر السمينه فاسما
بها الغر والبيض الحسان الروايا
٣٥ - بانكما خلفتمانى بقفرة
تهيل على الريح فيها السوافيا
٣٦ - ولا تنسيا عهدى خليلى بعدما
تقطع أوصالى وتبلى عظامها
٣٧ - ولن يعدم الولدان بها يعيهم
ولن يعدم الميراث مى المواليا
٣٨ - يقوون لا تبعد وهم يدفنوننى
وأين مكان البعد إلا مكانها
٣٩ - غداة غد يا لهف نفسى على غد
إذا أدلجوا عنى وأصبحت ثاويا
٤٠ - وأصبح مالى من طريف وتالد
لغيرى وكان المال بالأمس ماليا
٤١ - فيا ليت شعرى هل تغيرت الرجا
رجا المثل أو أسفة بقلج كما هيا
٤٢ - إذا الحى حلوها جميعا وأنزلوا
بها بقرا حم العيون سواجيا

- ٤٣ - رمين وقد كاد الظلام يجنهما
يسفن الخزامى مرة والأقاحيا
- ٤٤ - وهل أترك العويس العوالى بالضحى
بركبانها تعلق المتان الفيافي
- ٤٥ - إذا غصب الركبان بين عنيزة
وبولان عاجوا البقيات النواجيا
- ٤٦ - فيا ليت شعري هل بكت أم مالك
كما كنت لو عالجوا نعيك ناعيا
- ٤٧ - إذا مت فاعتدى القبور وسلمى
على الرمس أسقيت السحاب النوايا
- ٤٨ - على جدث قد جرت الريح فوقه
ترايا كسحق المرباني هابيا
- ٤٩ - رهينة أحجار وترت تضمنت
قرارتها منى العظام البوايا
- ٥٠ - فيا صاحباً إما عرضت فبلعن
بنى مازن والريب أن لا تلاقيا
- ٥١ - وعز قلوصى فى الركاب فإنها
ستعلق أكبادا وتبكي بواكيا
- ٥٢ - وأبصرت نار المازنيات موهنا
يعلياء يثنى دونها الطرف دانيا
- ٥٣ - بعود النجوج قد أضاء وقودها
مها فى ظلال السدر حورا جوازيا
- ٥٤ - غريب بعيد الدار ثاو بقفره
يد الدهر معروفها بأن لا تدانيا
- ٥٥ - أقلب طرفى حول رحلى فلا أرى
به من عيون المؤنسات مراعي
- ٥٦ - وبالرمك منا نسوة لو شهدنى
بكين وفدين الطبيب المداويا

- ٥٧ - وما كان عهد الرمل عندي وأهله
ذميما ولا ودعت بالرمل قاليا
٥٨ - فمنهن أمى . وابنتاى وخالتى
وباكية أخرى تهيج البواكيا^(١)

يائية الشريف الرضى

- ١ - أقول لركب رائحين : لعلكم
تحلون من بعدى العقيق اليمانييا
- ٢ - خذوا نخلرة منى فلاقوا بها الحمى
ونجدا وكثبان اللوى والمطاليا
- ٣ - ومروا على أبيات حى برامة
شقولوا : لديغ يتبنى اليوم راقيا
- ٤ - عدمت دوائى بالعراق فربما
وجدتكم بنجد لى طبيبا مداويا
- ٥ - وقولوا لجيران على الخيف من منى
تراكم من استبدلتم بجواريا
- ٦ - ومن حل ذاك الشعب بعدى وراشقت
لواحظه تلك الظباء الجوازيا
- ٧ - ومن ورد الماء الذى كنت واردا
به ورعى الروض الذى كنت راعيا
- ٨ - فو الهفتى كم لى على الخيف شهقة
تذوب عليها قطعة من فؤاديا
- ٩ - صفا العيش من بعدى لى على النقا
حلفت لهم لا أقرب الماء صاغيا
- ١٠ - فيا جبل الريان إن تعر منهم
فائى ساكسوك الدموع الجواريا

(١) الأملى ١٣٥/١

- ١١ - ويا قرب ما أنكرتم العهد بيننا
نسيتم وما استودعتم الود ناسيا
- ١٢ - أنكرتم تسليمنا ليلة النكاح
وهو قفلا نرمى الجمار لياليا
- ١٣ - عشية جارئي بميني شادن
حديث النوى حتى رمى بى المراميا
- ١٤ - رمى مقلتي من بين مسجفى عيبطه
فيا راميا لا مسك السوء راميا
- ١٥ - فيا ليتنى لم أأك نشزا إليكم
حراما ولم أهبط من الأرض واديا
- ١٦ - ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى
ولم ألق فى اللاتين حيا يمانيا
- ١٧ - ويا ويح قلبى كيف زايدت فى منى
بذى النبان لا يشرين إلا غواليا
- ١٨ - ترحلت عنكم لى أمامى نظرة
وعشر نحوكم لى ورائيا
- ١٩ - ومن حذر لا أسأل الركب عنكم
وأعلاق وجدى باقيات كماهيا
- ٢٠ - ومن يسأل الركبان عن كل غائب
فلابد أن يلقى بشيرا وناعيا
- ٢١ - وما مغزل أدماء تزجى بروضة
ظلا قاصرا عن غاية السرب وانيا
- ٢٢ - لها بغمات خلفه تزعج الحشى
كجس العذارى يختبرن الملاهيا

٢٣ - يحسور إليها بالبغام فتنثنى
.. كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا

٢٤ - بأروع من ظمياء قلبا ومهجة
غداة سمعنا للتفرق داعيا

٢٥ - تودعنا ما بين شكوى وعبرة
وقد أصبح الراكب العراقي غاديا

٢٦ - فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

تجارب اليائيات ونموذج المعارضة

بائية الأسر

قريبة إلى النفس هذه الياء التي اختتمت بها القصائد كحرف روى لها ، فى ظلال هذا الكم من التجارب المتشابهة ، لأنها ياء الأنا « فى موقع المفعولية أو الإضافة ، فى منطقة لا تحتل إلا صدق تعبيرها عن مدى الواقع عليها ، وتستكمل بالف الإطلاق الذى تزيد الصوت فيها ألما وتشبعه حنيناً وحزناً ؟

لعل قراءة بعض من هذه التجارب تعكس مدى صدق الإجابة على هذا التساؤل ، فربما أنت الإجابة عليه شافية مقنعة إلى مدى بعيد ، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يهزم مع قومه ، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيراً فى صفوف أعدائه ، بعد أن كان قائداً لقومه « مذبح » ، ويحاول الأسير أن يفدى نفسه . ولكن أنى له ذلك وقد تملادت « تميم » فى حرصها عليه ، بل أبت إلا قتله « بالنعمان بن جساس » قتلهم فى يوم « الكلاب الثانى » ، وهو موضع أسير « عبد يغوث بن وقاص الحارثى » ، ولم يكن عبد يغوث قاتله ، ولكن تميماً تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله كفارس مذكور فى قومه ، وشاعر ذائع الصيت بينهم ، وكانوا قد شددوا لسانه لئلا يقدم على هجائهم ، والتعريض بهم ، ورصد مثالبهم .

ولما أدرك الفارس الأسير أنه مقتول لا محالة ، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ، لعله يذم أصحابه ممن تركوه وغدروا به ، أو لعله يرثى نفسه قبل موته ، كما طلب منهم أن يختاروا له قتله كريمة تليق بمكانته وفروسيته ، فأجابوه إلى رغبته ، وسقوه الخمر ، وقطعوا له عرقاً يقال له الأكحل ، وتركوه ينزف حتى مات .

ويقال أنه نظم يائيتته المشهورة وقد جهز للقتل ، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إزاء ما كان من قومه ، وقد تركوه حين هزموا ، ولو شاء ، الفرار للسؤل عليه الأمر ، ولنجا من مأزق الأسر ، ولكنه آثر الثبات من أجل حماية قومه ، فإذا به فى موقف لا يحسد عليه بين مهانة ومدانة ، يترجمها موقف نساء تميم منه ، وهن يهزأن به ، ويبسخرن من ، ويرادنه عن نفسه ، وليس أمامه من عزاء يسلى به نفسه إلا مشاهد من ماضيه العريق يفر إليها ، يلتمس من خلالها سلوكته عن آلام واقعه ، ولذا راح يبنى قصيدته بناء تقريريا أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير ، مما يعكس قربيه من حس المرتجل ، ويترجم إدراكه رهبة الموقف ، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة ، ثم أسر ، ثم رغبة فى قتله ، وتجهيز له لأن يقتل ، ولذا يبدأ قصيدته بالتمهي عن اللوم ، الذى لا يجد له قيمة ، وكثيرا ما نأى بنفسه عن أن يلوم ، فلما بالك به موصفا لهذا الملام ، وهو الذى ارتضى لنفسه الثبات حتى أسر على الفرار !

ثم ينتقل إلى عرض قصة أسره ، ويعرض منها فى لمح خاطف ليوم الكلاب ، ويذكر ثباته يومئذ ، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمرا محققا له ولقومه ، وبعدها يعيش مع قصة أسره بكل حورها النفسية الكئيبة ، مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضى التى يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته ، وما كان من متعه فى حياته . لعله يخفف تسيئا من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير يائيتته حول صيغة النهى المكررة والأمر (ألا لا تلومانى ، هبلعن ، فأسحبوا + + +) وكأنه يطرحها على أكثر من مستوى نفسى ، فهو يرفض اللوم إباء وأنفة ، ويطلب الإبلاغ حيننا وشوقا إلى القوم والأرض ، ثم يجالب التيسير عليه ، وهو فى موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به فيبدو ضعيفا مستسلما إلى حد كبير .

وبتكرار هذه الأعمال يتكرر موقف « الأنا » فى وضعها

الأنهزامى (لا تلومانى ، مايبيا ، ولا ليا ، مالومى ، شماليا ،
نداماي ، نجتنى ، لسانيا ، بى ، ماليا ، نستائيا ، ردائيا ،
بنانيا ، رجاليا ، ناريا) ولعل أداء الضمائر بهذه الصورة المتزاحمة
يعكس ذلك البعد النفسى الذى يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معاً ،
فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة) ، إلا فى عتابه المرير لقومه
ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم) ، وحين ينفى عن
نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا) * ثم يستجمع قوته
حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة ، فيعود إلى الماضى بإشراقه
صوره (كنت نحر الجزور ، معمل المطى ، أنحر للشرب مطيتى ،
أصدع ردائى ، كنت لبيقا *** وزعتها ، ركبت جوادا ، قلت كرى ،
سبأت الزق ، قلت لأيسار صدق *** إلخ .

وكان الشاعر يتحول بلغته تحولا بعيدا بين المشهدين ، مشهد
ماضيه وحريته وسيادته كقائد فى قومه ، وبين موقفه فى أسره وقد
فقد كل مقومات فروسيته ، فتحول بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ،
ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة .

فهو يؤكد حوار المتناقض من خلال توزيع ضمير الأنثا بهذه
الصور التى تلخص قصته بين الواقع وبين شريط الذكريات فى الأبيات
(٦٤١ ، ٨٤٧ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ — ٢٠) *

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين
يتوقف فى ثلاثة أبيات فقط عند ازدحام المشاهد (٨ — ١٠) ففيها
يذكر ما كان من شد لسانه ، وأيضاً حديثه إلى خصومه ، وهو
يعرض طلبه منهم معاودة ذكره أسره ، ومحاولة تبرئة نفسه من
أخبيهم ، ثم يطلب منهم مزيداً من الحرص والرافة فى قتله .

وفى زحام هذه الأحداث الغريبة والمفرقة للساعات لم ينس
فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥ — ٢٠) ، وفيها يسجل

حينئذ إلى المكان كما عرضه في الأبيات الأولى (٣ ، ٤) ، ومن خلال حديث الذكريات يكاد الشاعر يتوحد مع الماضي ، لولا حصة الحاضر والحاح آلامه على نفسه ، إذ يبدو هذا التوحد ظاهراً من خلال ما يجسوره من (نحر الجزور ، الملقى ، الرحلة ، الشرب ، زعامة الندماء ، الخيل ، الرماح ، الأيسار ٠٠) ، وهل للفارس ما هو أفضل من جملة هذه الذكريات ليكون سيداً في قومه وموضماً لإعجابهم به ، والتفافهم حوله ؟

وببدو موقفه من « الأنت » موزعاً بين الفريقين ، بين قومه وخصومه ، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتباً عليهم وساخطاً ، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣) ، إلى ما يردده من الأسماء (٤ ، ٥) ، إلى ما يرصده من مرارة العتاب في البيت الخامس ، وكذا من أسلوب المن عليهم بما قدمه لهم في البيت (٧) .

وعبر الأماكن والرفاق ، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء وذكر القوم وعمومية الحكم ، ونشر العتاب لطبقات قومه ، يتحرك الشاعر من هذه الزاوية في مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه ، وقد أخطأوا في حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره لهم (٩) ، وضيقة بسخرية نسائهم منه (١٢) ، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا ، وتجاوز آلامه في محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذي يعتد به وبها .

ولم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بوقوعه في الأسر ، ولم يسهل عليه أن يسمى نفسه أسيراً صراحة ، بقدر ما جاء الحديث مضمناً في لغة الأسير اليماني مرة واحدة (١٢) ، وهو ما دفعه إلى رثاء النفس ، وعتاب القوم في خط واحد .

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح المفارقات ، وتبدت عنده الصور المتناقضة التي يضيق بها من تلك السخرية التي يلقاها من

نساء خصومه ، وكيف راح يرفض الاستجابة لهن ، وكأن هؤلاء النساء
يذكرنه — مجرد ذكرى — بنساء قومه ممن عرفن عنه نفوسيته ومروءته
ورأين فيه من المثل العليا ما لا تراه نساء الأعداء ، وكأنه بذلك ينفذ
كرامته الممتحنة بعرض تفاصيل ذلك الماضي ثانية من خلال اصطناءه
لغة حوارية مع المرأة فى الأبيات (١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) *

ويبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره فى الأبيات من
الفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت
الأول ، ثم مرتين فى البيت (٢) ، وأخرى سادسة فى البيت (٥) ،
وكذا تكرار الحمى زهنا بفروسيته مرتين (٧) ، واللسان تعلقا
بشاعريته مرتين وهو ما يعرضه فى صور أخرى ، على نحو ما أورده
من رد أعجاز بعض الأبيات على صدورهما فى العدو (١٤) ، المطى
(١٥ ، ٦) ، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بعدا كميّا
لذلك الحنين الذى يعيشه إزاء مشاهد الماضي ، وهو ما يتأكد مرة
أخرى بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) ،
(حضرموت) فى البيتين (٣ ، ٤) ، إلى جانب تصوير
انتسابه « اليماني » الذى يعتد به *

وبذا تظل تجربة الأسر لديه متسقة مع هذا التوزيع المتنوع
للمضائر والمواقف ، وهو ما يبدو لصيقا بكل تجارب الحزن التى تحول
ما يقرب من حس الشاعر ومعاناته ، وهو ما يكشفه كذلك موقف
الخنساء : إذا تأملنا رثاءها الخاص لأخيها صخر فى المقطوعة البيئية
التي بثتها كما من أحزانها فى الأبيات (١ ، ٣ ، ٥) بدا ليا ،
أورثنى المباكى ، لا أخاليا *** وهو انعكاسه لنا فى :

٢ - رثاء الآخر

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات ، مستوى الرؤية الكئيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبة التجربة ، ثم مستوى الألم والحزن الذى ترتب على السابق من حجم الرزء الذى حق له ان يورثها بكاء لا ينتهى ، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع هذه المراثية كمبرر للمستويين السابقين .

وعلى ما تحمله المقطوعة من دلالات ضيق النفس الشاعرى ، وكآبة النفس البشرية ، ومحاولة رصد التجربة فى إطار هذه السرعة الفنية الواضحة ، تظل دالة على تكدس هذا المعجم البكائى الذى تذبذبه عنها الإبيات (٢ ، ٣ ، ٥) ففيها الرزء بالفنية ، ووراثه ذلك البكاء الذى لا ينتهى ، وسسماع الفئحات ، وفقدان الأخ ، والتصريح بمعاودة البكاء وقد مزج بالحنين الدائم إلى المفقيد .

ومع انتشار معجم البكاء والنواح ، والعجز عن العزاء نجد التكرار المتعمد للبكاء مرة أخرى فى البيت الخامس ، حين تتعجب الشاعرة من أمر من يلومها على بكائها على أخ لو سبقته إلى الموت لاستراحت ، ولكن هو نفسه فريسة أحد أنواع البكاء .

وتكاد الشاعرة تتوحد مع موضوع تجربتها . من زاوية أخيها من ناحية ، ثم زاوية الموت من ناحية أخرى . وكأنها رأت الحياة وقد استحالَت علما ، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحد مع ذلك العدم ، فكان أفضل لها من أن تعيش :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته
وكيف أرجى العيش خلل ضلاليا

ومع هذا التوحد الذى تتمناه الشاعرة ، تظل تردد تلك الأعلام القبلية لعلها تجد شيئا من العزاء من خلال شريط الذكريات أيضا ، فتذكر اتساع مكانة أخيها بين هذه الأعلام فى قيس ، وزيد ،

وعامر ، وغسان (٦) ، وكأنها من خلال هذه الصيغ تفاخر
بالماضى ، وتأتى إلى تأبين أخيها ، فى مقابل ذلك الاستسلام الحتمى
للموت .

وعلى هذا النهج تأتى تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخيها
صخر ومعاوية ، وربما بدت أشد عنفا فى قصائدها التى جمعت بينهما
فيها ، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبين معاً ، حين يتحول الحزن
على الفقيد إلى فقيدين ، فتبدأ مقطوعتها بشكوى الدهر ، وتعتب عليه
عليه عتاب مرارة الرأى المهزم ، على اللغة التى عرفت عن أبى ذؤيب
الهدلى إزاء منسوة الدهر والمنية معاً إذا اتحدا على الإنسان
الضعيف فأفقداه ما بقى من حوله :

أمن المنون وربها تتوجع
والدهر ليس بمعتب من يجزع ؟

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماماً لأحزائها ، وتترجمها
فى صيغ بكائها وتصوير أساها ، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير وارده
ولا متخيلة ، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الإدراك لعدم تلك الجدوى ،
خضوعاً لحيرتها وتمزقها وانهيائها ، فهل بقى لها من شئ إلا التسلل
به ، فراحته تردده فى البيتين (٢ ، ٥) ، وبعدها تلج فى خطابها
للفقيد ، لتتنفى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء ، وأسى ،
وميت ، وقبر ، وثاؤ فى بيت واحد (٢) .

ثم تتبع هذا كله بما ترمى إليه من التخفف من تلك الأحزان
أو محاولة التعزى عن فقيدتها بصيغ دعائية ، تكررنا أربع مرات فى
الأبيات (٣ ، ٤ ، ٦) ، كما أنها لا تنسى مزج الدعاء بتأبين المرثين
فى تصوير طيب عهدهما ، وما كان لهما من طيب الفعال والجود
والشجاعة ، وكأنها تبرر بذلك استمرارية بكائها عليهما الدهر كله ،
وهى استمرارية تصورها متألمة ، حين تنقضى ما عرضته من إدراك

عدم جدوى البقاء ، وإن كانت تضر عليه ، وإذا كان سيكشف شيئا من حنينها (ماحن واله) ، وهى استمرارية لن تعرف لها نهاية ، إذ تبدو على يقين من أن بكاءها سيظل راسيا رسو الجبال ، ثابتا ثبات الأشياء والحقائق لن يعرف تحولا ، فهى لا تعرف مدخلا إلى طريق الخلاص ، بل لعلها لا تزيد ذلك الخلاص أصلا ، لأنها إنما تتوحد أيضا مع تجربة الحزن التى يعكسها هذا الرثاء ، فلا تحيد عنه ، ولا بتجنبه حتى تموت .

وعلى هذه الصورة كانت الخنساء تطوع معجمها الرثائى انطلاقا من حزنها ، وازدحام نفسها بألفاظ الأيسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لايقاع الحدث ، فلم تنشأ أن تحليل ، على الرغم من قدرتها فنيا على ذلك ، على نحو ما نجده من طوال الرثائيات فى ديوانها مما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتا ، على نحو رائيها المشهورة

قذى بعينك أم بالعين عوار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر ، أو تصوير التجربة فى ظلال قصيدة أو مقطوعة موقفا حائرا إزاء صدق الموقف ، وتدفع الانفعال فى مرثيات الشاعرة ، أو لدى غيرها من شعراء الرثاء وشاعرائه .

٣ - رثائية النفس

وتأتى يائية مالك بن الربيب نموذجاً متميزاً فى إطار التعامل مع الذات على المستوى الرثائى ، حين تحس آلامها ، وتجتر أحزانها ، فى ظلال غربتها البعيدة النائية التى تخشى فيها من اللانهاية والعدم ، فإذا بالشاعر يتألم نفسياً إزاء غربته ، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه وكأن تاريخ الصلعة قد سقط من حياته ، فلم يعد يستريح لهذا النمنا من الحياة ، ولا يدين له بصورة من ولاء ، وقد عاشه دهرأ كافياً لأن ينعضه وينفر منه ، وينصرف ببقياء غروسيته إلى الجهاد فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته ، واعتزاله اللصوصية وقطع الطريق ، فإذا هو ينضم إلى كتائب الغزو التى قادها سعيد بن عثمان بن عفان وإلى معاوية على خراسان +

وإذا بمالك ينخرط نفسياً فى صفوف المجاهدين ، فلا تتزعزع فيها نفسه ، ولم يتردد ولم يبد ندماً ، بل وقف موقف صلباً ، لم يجد عنه دليل ما سجله له التاريخ من مشاركتته مع سعيد غزو (الصغد) و (سمرقند) ، بل يخبرنا الطبرى^(١) بموقفه من سعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد ، وخشى أن يركن إلى الراحة ، أو يؤثر الصلح على الفتحة فغضب مالك من سياسته ، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة ، فراح يحرضه على ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مازلت بالصغد ترعد واقفا
من الجبن حتى خفت أن تنتصرا

وما كان فى عثمان شئ علمته
سوى نسله فى رهطه حين أدبرا

(١) تاريخ الرسل والملوك ١٧٨/٧

فلم يعبأ به سعيد ، وظل يسالم الصفد ويساومهم ، فأخذ مالك
توجيه اتهامه إليه بقله الفضل والخير ، لعله يحمسه ليحارب الصفد
ويحتل بلادهم ، وراح يزيد من حماسه يتذكره بانتصاراته السابقة ،
فى يوم (طاس) و (يوم النهر) ، وقد حضرهما مالك معه ، وانتصر
مع القوم على أعدائهم فقال :

يقول خسير أمير كنت اتبعه
أليس يرهبنى أم ليس يرجونى
أم ليس يرجو إذا ما الخيل شمعها
وقع الأسنة عطفي حين يدعونى
لا تحسبنا نسينا من تقادمه
يوما «بطاس» ويوم النهر ذا الحلين

ويقال أن تحريضه هذا ترك أثره النفسى فى مسلك سعيد ،
حتى هاجم الصفد ، وانتصر عليهم ، واقتحم مدينتهم ، وحقق
النصر عليهم *

ويظل هذه الرواية والشعر معها شاهدين على فروسية مالك
التي لم تتزعزع بقاياها ، إلى أن تعددت الروايات ، واختلفت الأخبار
حول وفاته ، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض فى مرو بخراسان ، قبل
رحيل سعيد ، وكان هذا مرض الموت ، ومنها ما يقول أنه مات
لدينا فى طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس حنظل فدغته حية كانت
مختبئة فى الخف فمات بسبب من لدغتها (١) *

ومنها أيضا ما يصور موته بسبب مرض ألم به بعد تجاوزه
مدينة مرو ، فاضطر سعيد أن يخلف عليه رجلين لتمريره ، والقيام
بأمره رجاء أن يشفى ، فيلحقاه بالردب ، لكن الزجل واغاه خدفاه

(١) الطبرى ١٧١/٦ *

هناك (١) ومن هذه الأخبار أيضا ما يحكى أنه مات شهيدا في إحدى معاركه في صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة (٢) .

وأيا كانت حورة موته فقد قدم الرجل على رثاء نفسه بعيدا عن وطنه ، وكأنه أحس انه سيموت غريبا لا محالة ، فراح يعرض موقفه النفسى على هذه الدرجة من التكامل ، ابتداء من تصوير شسوقه وحنينه إلى ذويه ووطنه ، وعرض سبب فراقه لهم ، ليقف عند مشاهد التذكر والبكاء ، ومعاناة الواقع الأليم فى صيغ من المناجاة الحزينة ، وبين هذه اللوجات يفسح لنفسه مجالا لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها ، والاعتزاز بمكانتها عودا إلى ماضى الذكريات ، ولكن الصور بـ فى مجملها — تكاد تذهب فى تصوير أسفه ولهفته على موته فى غربته ، فلم يجد مجالا للتعزى إلا بالفرار المؤقت إلى تلك الذكريات من ناحية ، وما صنعه من صيغ شسعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه من ناحية أخرى .

وهو يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين بداية كما يعيشها ويعانى مرارتها ، ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمة (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه ، فراح يكررها سعت مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة وإلى جانب الغضا لا تكاد نرى لديه تركيزا فى هذه الأبيات إلا على تكرار التمنى أيضا (ليت شسعى ، ليت الغضا ، وليت الغضا ، لو دنا الغضا) ، وكأنه يستنفذ وسائل التمنى على اختلاف صورها ، ومعها تزداد لغة الحنين عمقا من خلال هذا الربط بين الغضا والإبل ، ثم الغضا والركب ، وليالى الرحيل ، ثم أهل الغضا ، وأمنية المزار ، وأمل اللقاء ، وهو يحاول جاهدا أن يبعث عن وسيلة يتعزى بها ، لعله يتجاوز ضغوط تلك الذكريات فيستعين

(١) الأغاني ٢٢/٢٩٧

(٢) الأغاني ١٠٨

بهدائه للرقيق ، ربما يخفف عنه شبيثا من محنته ، فيطلب منه فسامرته حول الغضا وأهله ، إذ أيقن أنه لا عودة إليه ، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية التي يطمئنها ، ويبقى له أن يصورها ، ثم ينصرف من أغلى ممتلكاته . من الغضا وعلاقاته ، إلى موقف يبدو أكثر اعتزازا به ، ذلك هو التحول الجوهرى فى حياته من عالم السلوك إلى المجاهد الإسلامى الذى لا تراه إلا غازيا وفاتحا مناضلا . وثأثته يوظف البيت الخامس فاحصلا بين ما يرمى إليه من مفارقات تبدو غاية فى الحرافة ، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة ، إذ يستمر فى حوارهِ حول الأرض ولكنه يئأى به قليلا عن منطق الحنين والحب والوفاء ، إنها هناك أرض ييغضها بغضه لأهلها ، ولا يحمل لها فى نفسه نخليرا لما عرضه فى الأبيات الأولى على الإطلاق ، بل يراها أرضا للأعداء ، وهذا يكفى لتصوير بغضه لها ولن فوقها من البشر . فقد أصبح فيها غازيا بعد أن كان عنها بعيدا نائيا .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فرارا . فيعود إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه ، وكأنه لا يستطيع أن يعيس دون تلك الذكريات ، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التى تترجم مستوى الألم لديه ، وهى زفرة انتزعته من واقعه المريع إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته ، وقد أدركت خطر رحلته ، وطولها ، إذ راحت تتعلق به خوفا على مصيرها من اليتيم المنتظر ، سندتذ يعود إلى ذكر خراسان التى يزداد لها بغضا ، وقد كان بالفعل بمهأى سنها ، وهى تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة حراع نفسى خطير ، إذ يردد ذكرها بما يشى بهذا البغض الذى ذكره قبلك ذلك حين كنى عنها بأرض الأعداء ، ولكنها الآن تمثل خطرا عليه ، ففيها سيكون موته ، ومنها سيكون الفراق الأبدى له عن ابنته وبقية أهله .

وكأنى به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية هذه ، إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه ، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستعنى عن كل شىء فى سبيل تأكيد توبته التى

تمثلت فى هذا النمط من الجهاد المقدس * ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه من بواعث الحنين والألم ، وتزداد لديه الحيرة والقلق أمام رصيد ذوى القربى ممن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته ، حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩ — ١٤) *

وتمتد احاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦ — ١١) ليعود إلى تسجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشده إلى أدواته القتالية بعنف ، حتى كاد يتوحد معها بين سيف ورمح وفرس (١٥ — ١٧) ، وهو توحد قديم سبقه إليه فرسان الجاهلية ، وورد واضحاً لدى صغاليكها ، ليرصد الشاعر امتداده فى حركة الجهاد ، ولكن بشكل دخلف ، وكأنه يلج على استكمال عناصر لوحه الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن ، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق ، أو ما ظل منها مرتبطاً بأدوات القتال ، ليأتى كـ هذا مجسداً أمام إحساسه بلحظة الموت التى يرتقبها ، وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة ، وبين جثة الميت ، ومشهد القبر فى قفر من الأرض ، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨ ، ١٩) ، وعندئذ يستطرد فى رموز المواطنه فيسجل منها ما يبعثه ، فإذا المنية نأثيه عند (هـ) ، وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور الماضى ، وتتقلص لديه مشاهد البطولة ، ليبدو أمامها هزيعاً ضعيفاً يستعين بالرفاق ، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال ، ولكن على أن يرفعوه ، لعله يرى شيئاً من بقايا حلمه ، بل لعله يرى قرينة من قرائن وطنه جسدها فى نجم « سهيل » الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن ، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفسية مؤكدة هنا ، بل تبدو الدلالة خاصة لأنها وليده موقف خاص ، أساسه تداخل أنفعالات القلق والإضطراب والحيرة ، والإنسحاق على النفس ، وشدة الحنين إلى الأهل ، والاستسلام التام للمقضاء ، والخضوع للرفاق ، وهى مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يصورها الشاعر ، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه ، أو لعله يحطم جزءاً من حاجزه عوداً إلى الأمنيات وحديث

الذكريات ، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيهِ يوم أن كان غازياً شرساً يعرف الكر دون الفر ، فإذا ما أدبرت الخيل وفرسانها كان مقداما في ميادين قتاله ، ينجذ من يستغيث به ، وكان يجمع في غروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره . إذ عرف بكرمه ، ونزاهة لسانه ، وعفة نفسه ، وصبره في القتال ، وبروز مكانته بين قومه في كل المواقف ، وما وجده من منته الفارس في «الاقادة» خدمومه والنيل منهم ، ومواجهة الضربات وتوجيهها ، رتبه ويزر الجلعات التي ربما نالت من جسده ، ولكنها ظلت عاجزة عن القيل من نفسه .

وتتلور لديه مقومات هذه اللوحة في إظهار الذكريات الحربية وغير الحربية في حوالى خمسة أبيات (٢٧ - ٣١) ، بعدها يستطرد نانية إلى الرفيقين ، يستعين بهما على عسير أمره ، إذ يطلب منهما أن ينعياء إلى أهله : وأن يترصدا أهل في أشد أماكن الزحام لديهم (بنثر الشبيك) لينتقلا إليهم خبر الفقد الذي أحاط به ثم أحبابه ، وعندئذ يستثير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه ، وهو يتصور نقله هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه ، ونزداد لديه هو نفسه حدة الإشفاق على الذات ، حين يتحول إلى جثة في قفر من الأرض ، حيث لا حياة ولا رفاق ، إلا رياح تملأ الأجواء صخباوغبارا ، وتريد قبره طمسا واختفاء مع توالى الأيام ومرور الليالي ، وهو يطلب إليها ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءا من وحش الصحراء الذي كان له رفيقا منذ صعلبته ، وانتهاء بريات الخدور من النساء ، لعلهن ينتجن عليه ويزداد بكاؤهن ، ولا ينسى أن يعزى نفسه بأن يترك لأهله ميراثا يكفي لأن يذكره بخير - وعلى الأقل - لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه إلى جانب ميراث بطولاته .

ولديه يزهد هذا العزاء في أن يجد من بعده أهلا له يبكوه ويثرونه ، بعد أن سجل حسرتة مرارا إزاء لحظة الموت حين تاتيه بعيدا عنهم ، فهناك مظنة ألا يجد له باكيا إلا سيفه ورمحه ،

وهنا يعتمد على تصوير مفارقة نفسية عنيفة تبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة المنيّة ، وفى إبلاغ الخبر بعد وقائمه لتزداد الحيرة والرحمات وتلهج الأسسنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساساً فنياً فى بنية هذه القصيدة يعود الشاعر إلى حديث آخر محوره الموت ، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥ - ٣٨) ، فقد ترك للأهل ميراثاً يصيبونه من بعده ، وهم يحطرون من أنفسهم ، فلو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبداً فراقه الذى أزهق نفسه كلها ضاقت به صدورهم ، ولم يبق لهم إلا جل هاله الذى جمعه من صطكته أو من جهاده .

وعندئذ تشتد لهفته وحسرتة إزاء ما ينتظره فى هذا الغد القاتم ، وهو يدفن ، فلا تكان تبين له بين الأرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الفجر ، أو الرغبة الجارفة فى الانصراف من القبور إلى الدنيا ، رغبة فى البقاء بعيداً من وحشة القبر التى عليه أن يواجهها فريداً وحيداً . وهى وحشة ينقمص فيها الشاعر شخصية الميت ، وهو لا يريد أن يتجاوزها ، فيستطرد مرة أخرى فى تصوير جديد لمشاهد الذكريات ، (٣٩ - ٤٣) ، ومقومات الذكريات لديه فى مشاهد : الرجى ، أسماء المواضع فى بادية بلاده ، أناس من قومه وأهله ، نساء من قبيلته ، الإبل الصلبة سريعة العدو ، رائحة الأحصان ، والخزامى ، وجماعات الركببان وهى تجوب الصحراء ، وهى ذكريات تبدو عامة حيث تتعلق بالوطن والطبيعة ، وأساليب العيش ، ووسائل المتعة فى هذا الوطن ، وهو ما يضيق دائرته وحدوده حين تشده دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤ - ٤٦) ، فيذكر أمه ، ويصور كيف سيكون بكائها عليه ، ويتصور مدى حسرتها على فقدته بعيداً عنها ، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له ، وكأنه يضمن الموقف رسالة يبعث بها إلى أمه بخاصة ، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هذا المزمز ولقائه للموت ، وكأنه يريد أن يزيد من همومها واستثارة شديد حزنها بزيارة قبره ، وقد غطاه التراب من كل جانب ،

وأصبح جسده رهينا لظلمة هذا القبر ، عاجزا عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا .

وهي رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها ، بل تمتد إلى قومه جميعا ، يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدى إلى غير رجعة ، بما يحمله من علامات الحزن والبكاء ، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بنى مالك والريب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامى (٤٨ - ٥٥) ، وهو نبأ يغلفه ثانية أو ثالثة أو رابعة بهذا الحنين إلى مقومات الوطن فى لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستطلق ، وبكاء يتردد إلى غير نهاية وهو بكاء ترداد خصوصيته حين يرتبن بأقرب الناس إليه من نساء أسرته . من أهـ ، وخالته ، وبناته وزوجته ، ولكنه يجد بقايا عزاء فى ثنائى على نكـ هؤلاء ، إلى جانب ثنائى على وطنه الذى لم يعرف له فى نفسه بغضا ولا خيقا فى وقت من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة فى القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصلابة ، أو ما يغلب عليها من الطابع القصى المتقطع مما يهللور فى موقف الشاعر كبطل جبار شرس ، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت ، وهو أيضا البطل الباكي الحزين حين يرثى نفسه أو يحن إلى أهله ، ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق . أو من أتواته القتالية ، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله . ويشاركونه أحزانه مع القوم ، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقا استعائته بتحريك الحدث من خلالهم ، وهو تحريك يبدو غاية فى الخصوصية حين يظل محكما بمنطق الاستطراد بين مشاهد الماضى والحاضر ، أو بين الواقعين المادى والنفسى ، أو بين القرب إليه والبعد عنه : - وهذه قليلة - تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدهمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق ، أو الأهل ، خضوعا منه للواقع أو للأمنية : وهو حوار يتكرر بين حين وآخر ، فتلعله يخفف عنه شيئا من آلام نفسه المكومة .

ومع هذا الإيقاع القصصى يظل الصدق الانفعالى تسديد الوضوح لدى الشاعر ، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمتنع أن تتوارى خلف ترتيب الأحداث ، أو من وراء توزيع الصور . بل غلبت عليه هذه الصورة التلقائية غير المنضبطة ، وقد جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق المشاعر وسقم الوجدان ، ثمرة مع الرفاق ، وأخرى مع أدوات القتال ، وثالثة مع الأهل ونساء القوم ، ورابعة بعيد فيها الكرة مع الرفاق ، وهكذا .

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصورة الكلية التى رسمها الشاعر لنفسه ، ولأهله ، وجهاده ورفاقه ، وحزنه ، وهنيئه ، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تنبو عن الواقع الحزين كما يعيشه ، وتردحم عليه فيه أحزانه .

وهى صورة تبدو — فى مجملها — دالة على صدقه ، وتتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العلمية) التى تردهم بها الأبيات أيضا ، سواء منها ما ذكره من أماكن يحن إليها ، أو حتى ييغضها ، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والرفاق ، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص متمييز تميز كل صورة جزئية على حدة .

وخروجا من إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التى تربطها بتجربة عبد يغوث ، وأسلوبه فى التعبير عنها وتصويرها يمكن أن تتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا الالتقاء :

١ — ففى خطاب الرفيق أو الرفيقين يبدو جانب من هذا التشابه ، وهذه الصيغة تتغير عند مالك ، وتنتهى دلالتها إلى مراسلات يريدها من خلال الرفاق ، وإذن فهو لا ييغض أولئك الرفاق ، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الحتمى ، وهو ما يأتى مضادا لصورة الرفيقين عند مالك حين يطلب من صاحبيه أن يكفا عن ملامه (١ ، ٢) ، وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة يصبح ذلك الافتراق فى طبيعتها ، وأسلوب توجيهها لدى كل من الشعارين .

٢ — وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير ، وتسجيله حينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكيا (٣ ، ٤) ، وهى صورة نزدحم بها أيضا قصيدة مالك . حتى لتبدو محور الاستطراد عنده ، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية شديدة العمق لديه .

٣ — وفى تصويره للأسريه وكيف فساق بهم وتجاوز معهم ، يكشف بسوء موقفه تجاههم ، وكذا موقفهم منه . حيث يعرض عبد يغوث مشهدا أليما من مشاهد سقوط البطل وانحجار هيبته فى أيدي خصومه (٨ — ١٠) ، وعندها يوزع المساعر مشاعره إزاء قومه بين السخط عليهم لانصرافهم عنه ، وبين اللين عليهم لما كان من دوره فى دفاعه الدائم عنهم ، ووجوده عن جماهم . إذ يأتى شبيهه هذا الموقفه فى أسر مالك مجازا فى غربته التى لا يستطيع الانفلات منها ، ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض خراسان التى نأت به عن وطنه ، والتى رآها مرة أخرى فى أرض الأعدى ، وأخرى أرض المنية التى تنتظره ، وثالثة يذكر بغضه لها صراحة ، فمنطق الأرض هنا يبدو مكررا بين الشعارين مع اختلاف يؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله . وإن كانت نقطة الالتقاء تظل بارزة فى أن كلا الشعارين ييغض الأرض التى سيموت عليها ، ويكره أهلها ، فى مقابل حنينه إلى أرض وطنه ، وأهله وذويه .

٤ — وتظل لوحة المواطنة قرينة على التشايب بين تجربتى الشعارين من منطقة الشوق والحنين على نحو ما أدرجه عبد يغوث (١١ — ١٣) ضمن صورته ، وما استطرده فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يهسن هنا عدم الإشارة إليها بسبب من كثرتها وازدحام القصيدة بها .

وهى لوحة تكتمل مع حديث « الأنا » الذى يتردد لدى الشعارين من خلال إيقاع فردى متميز « بالشاعر يفخر بنفسه ، ويدور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة المسافى » ، والرغبة فى تجاوز حاضره ،

وهو ما يرصده عبد يغيوث (١٤ - ١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه ، وهو ما كثر تردده أيضا لدى مالك ، فكلما حز به موقف الحزن خشي الاستسلام الكامل ، فراح يكسر حاجز الزمن عودا إلى الماضي ، والفخر بالآنا خلسة ، وهى محاولة تتعدد صورها ، وتظل بينهما قاسما مشتركا ووسيلة للخلاص من الأزمة ، وإن كان خلاصا يحكم عليه بالفشل إلا فى بقية عزاء النفس قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

هـ - ثم تأتى لحظة التأمل التى يغلب عليها المحسرة على النفس ، وهى ما قصد عبد يغيوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩ ، ٢٠) ، ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك المحسرة يدخلان ضمن دائرة الاستطراد الذى مالك ، بما يشف عنه هذا الاستطراد من حلق مع الذات من ناحية ، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى ، ثم من تداخل المشاعر وتعمدها إلى مدى بعيد .

فإذا تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوى الجزئى أمكن أن نتلمس مناطق أخرى للقاء الشاعرين ، منذ انشغالهما فى الغرض العام ودافع النظم ، وموضوع القصيدة ، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما ، فعلى المستوى الجغرافى هناك أرض بعيدة هى أرض أعداء الشاعر ، سواء أكان أسيراً فيها ، على الحقيقة ، أو أسيراً على المجاز ، فكلاهما ينتظر نحيبه بين لحظة وأخرى ، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما على الصعيد النفسى .

ثم يمتد هذا التشابه إلى مستوى الشكل الخارجى ممثلاً بمي اتفاق الأوزان والقوافى ، وحرف الروى ، وربما حركته ، والتى زبمت ظلت علاقة نفسية دالة منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية ، وظهور كتابة « الأننا » فى قمة حزنها ، فهى نعمة التمزق بين ماخس وحاسر . والقلق إزاء الأخطار التى تحيط بها من كل جانب ،

فإذا بهذه الأصوات تنبعث جليلة من كل ضمير يعود على الشاعر نفسه ،
وهو ما قصد إلى إلحاقه بآلف الإطلاق زيادة في امتداد حزنه ،
ولا نهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكثيرة .

ثم يأتي هذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى
كل من الشعراء . وإن اختلفت درجة الإملالة أو القصر ، فهذا أو ذاك
يظل ملكا للشاعر ولتجربته ، ويبدو أن حس المعارضة - أو تبادل
التأثير والتأثر لا يقود أبدا إلى التشابه ، ولا يجب أن يقود إليه .
أو حتى التقارب في عدد أبيات القصيدة ، ولكن توزيع الصور يظل
شاهدا على ذلك . إلى جانب المشاهد المرسومة ، وما تحمله من دلالات
نفسية عميقة يبدو تشابهها مؤثرا أكيدا إلى تشابه مصادر التجارب
وطبائعها لدى الشعراء ، وأظن أن هذا يتأكد برجعنا إلى مواضع
التشابه الجزئي المتناثر على النحو الذي عرضنا له آنفا .

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء لنا أن نتصور أن ثمة فروقا في
أساليب الصياغة الجمالية . وهي فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها
كشفا لعنصرى التراث والمعاصرة ، ومحاولة المزاوجة بين الاتباع والإبداع
مزادجة هادئة يقتنع بها الشاعر ، لأنه يجمع مثلثا واضحا في قصيدته .
قوامه مصدر المادة التي تأثر بها ، وأساليب الصياغة التي بيدع من
خلالها وبين الأمرين تقف طبيعة الحياة التي يعيشها عصره ، ويخوذها
هو نفسه ضمن سياق فكري ومستوى معرفي محدد ، لا بد أن ينعكس
في مواطن الإبداع عنده ، وهو ما يبدو واضحا بين الروح الجاهلية
البعثة كما صدر عنها عبد يغوث على مستوى المعجم اللفظي والتصويري .
وبين ما بدا أشد وضوحا عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة
البادية في عصر بني أمية ، فكأنه صدر عن بيئة مسالمة غاية في
التبدي ، فهي تلك البيئة التي أنجبته ، وسجل إليها حنينه . في مقابل
البيئة الأخرى التي كانت مجالا لغزوه وحربه ، واستمرار جهاده ،
وهي أرض فارس البعيدة التي لم يجد فيها إلا رثائيته لنفسه .

المريثة الجماعية

وهى إحدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء الحجيج ، حيث يعبر عن تجربة الفقد وحرمان الذات وضياع الأمل على النحو الذى عاشه الأسير والرائية والمجاهد جميعا ، فهو - أى الشريف - يصور موقفه حواراً مع الحجيج . أو من خلالهم ، لجرد الأمل فى استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة ، وليكشف جوانب من أمه وحزنه بسبب عجزه عن معاودة زيارتها ، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عند الرحيل إلى مكة خوفاً من بطش القرامطة ، وكأنه لا يجد أمامه إلا أن يذوب لهفةً وشوقاً يشبهان تلهف الأسير المغترب إلى وطنه ، والرائية الحزينة إلى أخويها المفقودين ، والمجاهد النائي إلى أهله وماله وحماه وذوى قرباه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة للقصائد السابقة ، وإن شئت فقل أن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابة ، أو لنقل إن حس اليائية بدأ شديد القرب من هذا النمط من التجارب الحزينة المتميزة ، حيث يلتقى حولها شعراء تلك اليائيات جميعا ، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع قصيدته :

أقول لركب رائحين : لعلكم

تحلون من بعدى العقيق اليمانيا

فهو يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرحل . بل يكاد يرثى نفسه إزاء ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب ، وإذا ينتقل من صيغة الرجاء التى استهل بها حديثه إلى صيغ من الأمر التى يزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى

ونجدا وكثبان اللوى والمطاليا

ومروا على أبيسسلت حتى برامة
فقولوا : لديغ بيتغى اليوم شافيا

وهنا تكون بداية اللقاء الفورى بينه وبين شعراء الياثيات من أهل
تجربة الحنين والألم ، فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين ،
متفاعلة مع ذلك البكاء ، إذ يردد لهفته إلى ذلك العميق اليمانى ،
ونجد ، وكثبان اللوى ، والمطالى ، ورامة ، ثم ينثر تصوير جوانب
أخرى لتلك اللفة — استطرادا — على نجد حين يقرنها بواقع حياته
هناك فى الشمال ، إذ لا يريد بقاء فى العراق ، حيث لا يجد دواء
الذى لا يبحث عنه إلا فى الأرض المقدسة . ولذا يستمر فى ترديده
لجغرافية الأماكن التى يحن إليها بين الكتبان : والحمى والشعب (٦) ،
والجبل (١٠) ، والوادی (١٥) ، والنشر (١٥) ، وأبيات الحمى (٣) ،
وكانه يعكس بذلك حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التى نادى بتوحد
معا ، ليدبح قطعة منها ، فهو يعيش إذن غربته نفسية ، تعكس
حجم مماناته ، ولذلك راح يعيد تصوير حنينه فى مشهد آخر ، نراه
مكررا من قبل عند عبد يغوث ، ومالك ، فى ذكر الأهل والجيران فمن
يستريح لهم ، ويحس الغربة فى نأيهم عنه ، وكأنه يبدو عليهم عاتبا
حين يخاطبهم فى لهفة المشتاق اللائم معا :

وقولوا لجيران لى على الخيف من منى
تراكم من استبدلتهم بجواريا
ومن حل ذاك الشعب بعدى وأرثقت
لواحظه تلك الظباء الجوازا
ومن ورد الماء الذى كنت واردا
به ورعى الروض الذى كنت راعيا

لييلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات، المعلقة الحائرة .
وقد كشفت أيضا وعيه وجبه لمنطقة الخيف فى « منى » ، وتلك
الشعاب الضيقة ، وذلك المساء الذى ورد ، والروض الذى راعاه ، وهو

ما يبيلور خلاصته ثانية فى التصريح بتلك اللفظة التى لا يكاد يعرف لها حدودا :

فوالهفتى كم لى على الخيف شهقة

تذوب عليها قطعة من فؤاديا

وكانه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين ، بين مشاهد الحنين ، والإلحاح النفسى الذى يعكسه توالى أفعال الأمر ، وحسب الرجاء ، وتزاحم ذكريات الماضى على نفسه ، وترجمة ذلك كله فيما يسكبه من الدمع ، وما يصوره من شهقة الفؤاد ، أو البحث عن دواء لدائه ، أو التماس الطبيب والرقى ، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٢ ، ٦) ، أو ما رددته من خصوصيتها الأماكن المقدسة (منى ، اللجمار ، صلاة الجمع) إذ يبدو أشد ما يكون انشغالا بتلك المناسك التى أوقف عليها الأبيات (هـ ، ١٢ ، ١٦) ، إلى هذا الاستطراد فى معلومة سؤال الركب والركبان (١٩ ، ٢٠) ، إلى تبرير حيرته إزاء هذه التساؤلات ، بما يقربه من عالم الرثاء ، وهو ما صاغه فى هذا المعنى الهكمى العام :

ومن يسأل الركبان عن كل غائب

فلا بد أن يلقي بشسيرا وناعيا

وكانه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف ، لأن يسأل الركب ، وهو على حذر شديد وحرص :

ومن حذر أن أسأل الركب عنكم

وأعلاق وجدى باقيات كما هيا

ثم يزداد لديه هذا الوجد توهجا ، حين يعكسه بعمق من خلال تلك الاستدارة التى أكمل فيها صورة الحب إزاء مشهد المحبوب ، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هذا الهوى (٢١ - ٢٤) :

وما مغزل أدماء ترجى بروضة
طلا قاصر عن غاية السرب دانيا
لها بغمات خلفه تزعج الحنى
كحس العذارى يختبرن الملاحيا
يحور إليها بالبغمام فتتثنى
كما التفت المطلوب يخشى الأعدايا
بأروع من ظمياء قلبا ومهجة
غداة سمعنا للتفرق داءيا

ونادرة هي هذه الاستدارات التى نخلها الشعراء . فعرضت
تجاربهم بهذه الصورة على طريقة النابغة أو الأخطل أو ابن المعتز ،
ممن اشتهروا بهذا اللون المتميز من دقة الصياغة ، وإحكام التصوير ،
إذ عرض صورة الفلبية البيضاء فى حركتها عبر الرياض ، وما يصدر
عنها من أصوات الحنين ، وهى تنادى صغارها ، وكيف تستجيب لها
الصغار ، وتتجه إلى مصدر صوتها . فهى ليست فى مستوى هذا
المشهد الذى عانى فيه فراق المحبوبة ، فبدأ - وبدأت أيضا - ممزق
القلب ، شديد اللهفة والحسرة إزاء هذا الفراق .

وهو لا يتورع أن يستعين بصيغ البكاء الصريح ، ليذرف الدمع
تعبيرا عن حنينه وحزنه وجزعه معا ، وهو ما طرحه تصويره فى
البيتين (٨ ، ، ١٠) وأكملهما بحديث الشكوى الذى رددته مرة أخرى
فى ختام أبياته :

تودعنا ما بين شكوى وعبرة
وقد أصبح الركب العراقى غاديا
فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة .
فلا يستطيع إلا أن يعكس جوانب من تلك الحيرة فى أمنية غريبة ..

هى أمنية اليائس الذى ضاق بكل ما حوله ، على ما تحمله من شحنة
نفسية عنيفة .:

فيا ليتنى لم أعل نشزا إليكم
حراما ولم أهبط من الأرض واديا
ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى
ولم ألق فى اللاتين حيا يمانيا

وبدا جمع الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن الهندسة
والشعائر ، مسجلا بذلك حنينه ولهفته ، وبكاءه الذكريات ، فإذا به
يضيق بالعراق ، فى مقابل لهفته على ما رأيناه لديه من رحيد الأماكن
التي يحن إليها من خلال لغة التكرار التي يضيف من خلالها جبل الريان ،
والنقيا ، فى زحام معاودة الحديث عن منى ورمى الجهمار
ويوم النفر.***

وتبدو هذه اليائية قريية فى صورتها الشكلية مما سبق أن
عرضنا له من اليائيات ، فهي تحمل واقعا نفسيا يقرب أيضا من
الواقع النفسى لشعراء تلك القصائد ، بدليل تكرار لغة هذا المعجم
الحزين لدى الشريف الرضى نفسه فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم
ابن هلال الصابى ، وقد مر على قبره ببغداد :

مررنا به فاستشرفتنا رسومه
كما استتشف الروض الظباء الجواريا

وإذا به أيضا يجهش بالبكاء على النحو الذى صورته قبل ذلك :

نزلنا إليه من ظهور جبادنا
نكفكف بالأيدى الدموع الجواريا

وإذا به يردد لوحته حول الركب الرحل ، ويخاطبهم ويستعين بهم
على لغة توزع بين الأمر والرجاء :

أقول لوتكيه رائحين : تعرجوا
أريكم به فرعاً من المجد ذابوا
ألوا عليه عاق رين هاندا
إذا لم نجد عقرا عقرا القوافيا
وحطوا به رحل المكارم والاعلا
وكبوا الجفان عنده والمتاربا

وإذا به يستمر في معجم النعي الذي بنى عليه القصيدة كما بنى
سابقته ، وكأنه بدا شديد القرب إلى واقع النفس الحزينة التي
يعكس حزنها - بلا مواراة ولا خجل - من خلال الدموع الجوارى
وعذر البواكي ، وذكريات الماضي - والعجز عن إجابة الداعي ،
ومرارة الليالي ، وكثرة النواعي ، وموت الأمانى على النحو الذي
ينشره بين أبيات تلك المرثية التي تضمه فنيا ونفسيا مع شعراء
اليائيات السابقة التي عددناها موحدا للمعارضة الفنية لديه •

الفصل الثاني

الحماسات والتواجد الانشعالي

١ - بائية شهاب الدين محمود *

٢ - ابن القيصراني *

٣ - شوقي *

بائيات الحماسة

بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعيا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية ان تحذو
حذو الأحداث التاريخية التى تنسبها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر
الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة
فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو ما نظم
من روميات أبى تمام والمحتضى والمنتبى وأبى فراس ، وغيرهم من
الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تبازيخ الحروب فسجلوا ،
ووتقوا ، وصوروا ، وربما أضافوا ، فمن الطبيعى أن يستمر هذا
الرصيد مع تسرع الحروب الصليبية فى المعارك الكبيرة التى وقعت
بين المسلمين والفرنج فى « الرها » ، و « حطين » ، و « بيت
المقدس » و « دمياط » ، و « عكا » ، خاصة أن حركة الجهاد
قد أخذت عمقا دينيا شديدا التميز فى كل هذه الحروب سواء فى
الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها الشعراء + /

ولا تنك أن لكل واحدة من هذه المعارك دورها فى إمتداد حركة
الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام
فى أيدي الغزاة ، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بهذه الانتصارات
وتسجيل ملامحها التاريخية ، وتسجيل صداها فى حركة الجهاد ،
والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها ، كما حدث فى استعادتهم مدينة
« الرها » ، ثم ما كان من انتصارهم فى يوم « حطين » ، وكذا استعادة
مدينة « دمياط » ، ثم ما توالى من تنويع الانتصارات فى خواتيم معارك
المسلمين والفرنج حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة ،
مما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائياته
المشهورة ، وقد سجد لربه شاكرا منة هذا النصر المبين ، وكأنما
دأبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم فى يوم « عمورية » ،

ولمعت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى
صور له نظيرا أبو تمام فى يوم عمورية ، فراح شهاب الدين محمود
يقول على منهاج أبى تمام :

الحمد لله ذلت دولة الصليب
وعز بالترك دين المصطفى العربى
هذا الذى كانت الآمال لو طلبت
رؤياه فى النوم لاستحييت من الطلب

هإذا قصدنا إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة
استطعنا رصدنا من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف
المواقف المتشابهة وبفارقة بين الشعاعين :

١ - لوحة يوم النصر التى يرسمها الشاعر يوم (عكا) ،
على غرار ما حدث فى يوم (عمورية) ، وما كان لكل منهما من أسداء
فى نفس الشاعر تعنس وقمها فى نفوس المسلمين جميعا ،
غابو تمام ينادى اليوم مخاطبا إياه ومثنيا عليه :

يايوم وقعسة عمورية انصرفت
عنك المنى حفا ممسولة الطلب
أبقيت جد بنى الإسلام فى صمد
والمشركين ودار الشرك فى صيب

وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق ، وقد سقطت قواعد
الشرك ، وانهارت أركانه أمام نصره دين الله ، وبالتحديد فى قوله
(عز دين المصطفى العربى ، ما بعد عكا للشرك عز ابر من أرب) :

لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيك) ،
وقد أحاطت النيران بكل أركان المدينة :

موكلا بيفساع الأرض يشرفه .
من خفة الخوف لا من خفة الطرب

إن يعد من حرها عدو الظليم فقد
أوسعت جاحمها من كثرة الحطب

وبين صورة الفرار المحتمى هنا ، وقد أحاطها الشاعر بسعادته
وانبهاره :

لم يبق من بعدها للكفر إذ خربت
فى البر والبحر ماينجى سوى الهرب

بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو واردا من منطلق هذا التشابه
إذا ما تأملنا موقف تبوفيل وقد :

أخذى قرايينه يوم الردى ومضى
يحتث أنجى مطايا من الهرب

فالم يعد للقائد شغل إلا بنفسه حتى وإن قدم رفاقه قربانا
فى سبيل هربه ونجاته من الموت والأسر .

ويبقى الواقع النفسى حول الصورة مكررا إلى حد بعيد ، سواء
أكان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه ، أم كان على المسلمين جميعا ،
فإذا كان أبو تمام قد رأى عمورية (فتحا للفتوح) ، وقد سعدت به
الأرض والسماء معا حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه ،
فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من
تحقق أمل كان حلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعا :

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت
رؤياه فى النوم لاستحييت من الطلب

٢ - واللوحة الثانية : يحشوها انا موقف المدينة موضوع الفتح
لدى كل من المشاعرين ، فقد سفل أبو تمام بتدوير مكانة عمورية
فى نفوس أبنائها ، فعرض مناسهه حدائنها ، وأعجز كبار الغزاة
عن اقتحامها ، منذ تبابعة اليمن وآكاسه فارس ، وأذا بمدينة
(عكا) تأخذ نفس المنعطف التحويرى ، بل ربما بدت أعان منها
فى درجة المنمة والحصانة ، بدءا من تسجيل الشاعر لكانتها فى نفوس
المسلمين على الرغم من اختلاف الموقع لكنتا المدينتين ، فإذا كانت
عمورية قلعة الروم ، فإن عكا مدينة المسلمين وهم يستردونها من
اغتصابوها فى مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع
(عمورية) انتقاما لكرامة المرأة المسلمة ، فإذا بعكا تصبح مناط
الآمال كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها :

أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا
فدائها كلك أم برة وأب

لهذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها آمالنا فترى
أن التفكير فيها أعجب العجب

وإذا كانت عمورية قد بلغت من الحضارة ما يجعل من المستحيل
فتحها إلا فى خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود :

رمى بك الله برجها فهدمها
ولو روى بك غير الله أم تحب

فإن لمدينة عكا هنا :

سوران : بر وبحر حول ساختها
دارا وأدناها أنأى من القلاع
مصفح بحسفاح حولها أنسم
من الرماح وأبراج من اليلب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة
أو كسب دنيوى ، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقف
ال خليفة عند أبى تمام :

هيهات زعزت الأرض الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو ومكتسب

إذ يبدو هذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة المفرد
إلى جمع المسلمين ليجعلهم :

غفاجأتها جنود الله يقدمها
غضباً لله لا للملك والنشب

إذ يجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن
قلاوون ، حتى أن الموقف لديه بدا شبيهاً بموقف أبى تمام ، وهو يرصد
تاريخ الفاتحين مع المدينة ، وتصدىيها لهم ، وعجزهم عن الانتصار
على أهلها ، فأقام نفس المشهد ، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :
كم رامها ورماها قبله ملك
جم الجيوش فلم يظفر ولم يصب

٣ — واللوحة الثالثة يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه
تشبيهاً له بموقف الخليفة المعتصم ، حين يجعل المعركة دينية
خالصة ، وكذا شخصية القائد ، فإذا كان المعتصم قد انصرف من
متعته ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لبيب صوتاً زبطرياً هزقت له
كأس الكرى ورضاب الخرد العرب
عداك حر الثغور المستضامة عن
برد الثغور وعن سلسالها الحصب

فإذا الموقف يظل متشابهاً هنا إذ يبدو عند القائد :
لم يلهه ملكه ، بل فى أوائله
ناك الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبي تمام لشجاعة
فرسانها :

إن الأسود أسود الغاب همتها
يوم الكريهة في المسلوب لا السلب

فهي هنا أيضا جيوش لا تركز إلى الراحة ولا تخلد إلى هدوء :
جيش من الترك ترك الحرب عندهم
نار وراحتهم ضرب من الوصب

وإذا بهذه الراحة أيضا تتعكس فيما نفاه أبو تمام عن المعتصم
إلا ما رهنه منها بالتعب والجهاد :
بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تسبال إلا على جسر من التعب

وتمتد سيطرة الصورة على ذهن الشاعر إلى حد تعامله مع البرج
المنقلب أيضا ، ولكن في غير موضع التنجيم الذي اتخذته أبو تمام
موضعاً لسخريته وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديداً :
وصيروا الأبرج العليا مرتبة
ما كان منقلباً أو غير منقلب

على أن أبرج المدينة هنا تبدو وقد تخلت عن صورتها الطبيعية
تماماً :

تسبنموها فلم يترك تسبنمها
في ذلك الأفق برجا غير منقلب

رابعا : لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعا ،
وأول ما يظهر ذلك الانفعال في مخاطبة اليوم نفسه (يا يوم وقعة
عمورية ، يا يوم عكا ++) . وهو في كلتا الحالين يظل شديد التميز
بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على حد تصوير كلا الشعارين ،
فهو عند أبي تمام :

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به .
نظم من الشعراء أو نثر من الخطب

وهو هنا أيضا يمحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح :

يا يوم عكا لقد أنسيته ما سبقت
به الفتوح وما قد خط في الكتب
فهنالك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم ،
وهو ما تردد لدى شهاب الدين أيضا :

لم يبلغ النطق حد الشكر فبك فما
عسى يقوم به ذو الشعر والخطب

وعند أبي تمام كان احتقاؤه ظاهرا بأدوات القتال ، حيث اعتبرها
أساسا لفلسفة القوة التي تبناها في مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة
حكيمته :

إن الحمامين من بيض ومن سمر
دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

وهي هنا أيضا تشير في نفس الإطار :
وأطلع الله جيش النصر فابتدرت
طلائع النصر بين السمر والقضب

ولدى الشاعرين كليهما بدا القبيح دينيا ، وكذلك النصر ، وهذا هو
سر ازدواجية الأرض والسماء في تفاعلها إزاء النصرين معا ، فكان
الموقف عند أبي تمام :

فتح تفتح أبواب السماء له
وتبرز الأرض في أثوابها القضب

وهنا بدأ موزعا على نفس المستويين الدينى والدنيوى فهى
تفاءلهما الآئى :

فقر عينا بهذا الافتح وابتهجت
بفتحه الكعبة الغراء فى الحجب
وسار فى الأرض سير الريح سمعته
غالب فى طرب والبحر فى حرب

بل إن الشاعر يضيف أبعاداً أكثر وضوحاً وعمقاً حول سعادة
رسول الله ﷺ بهذا النصر :

وأشرف المصطفى الهادى البشير على
ما أسلف الأشرف السلطان من قرب

وذلك بعد أن حذاً حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعاماً
إلهياً حين قال :

ومطعم النصر لم تكهم أسننته
يوماً ولا حجبت عن روح محتجب

وهو هنا :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت
طلائع النصر بين السمر والقضب

خامساً : وتدور اللوحة الخامسة حول طبائع الحرب وقائع المعركة
بين المعسكرين من ناحية ، وردد نتائجها من ناحية أخرى ،
ففى الجانب الأول وصف أبو تمام وقائع عمورية من خلال سيوف
المقاتلين من جذد الإسلام :

كم أحرزت قضب الهندى مصلته
تهتز من قضب تهتز فى كتب

بيض إذا انتصيت من حجبها رجعت
أحق بالبيض أبدانا . من الحجب
وهي هنا تلتقي مع الرماح في عرض نفس الشهيد حين تناول
نفس الحسرة :

وخاضت البيض في بحر الدماء وما
أبدت من البيض إلا ساق مختضب
وخاض زرق القنا في زرق أعينهم
كأنها شطن تهوى إلى قلب

بل إن الملامح الجزئية للصورة تبدو متقاربة بين حس الشعارين ،
فها هي صورة المختضب تبدو عند أبي تمام :

بسنة السيف والمخلى من دمه
لا سنة الدين والإسلام مختضب

وكذا في زرق العيون هنا ، وصفر الوجوه لدى الروم هناك :

أبقت بنى الأصفر المراض كاسمهم
صفر الوجوه وجلت أوجه العرب

وها هو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :
أجرت إلى البحر بحرا من دمائهم
فراح كالراح إذ غرقاه كالحب

وهو ما حوره أبو تمام من قبل :
كم بين حيطانها من فارس بطل
قانى الذوائب من آوى دم سرب

ومع هذه الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض ما أصابهم
وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم عند أبي تمام :

ولى وقد ألجم الخطى منطقه
بسكته تحتها الأحشاء فى صخب

وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضا :
كم أبرزت بطلا كالطود قد بطلت
حواسه فغدا كالمزل الخرب

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة شخصية إلى ما أفاده
من أبى تمام ، وهى إشارة صريحة ، ألح عليه فيها كوكب المذنب ،
أو شهب الأرماع الالامعة ، فى مقابل شهب المنجمين السبعة التى سخر
من منجميها ، فمن مركب الصورتين (والمعلم فى شهب الأرماع لامعة ،
وإذا بدا الكوكب الغربى ذو المذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :

كأنه وسنان الرمح يطلبه
برج هوى ووراء كوكب المذنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد ، فعند
أبى تمام رأينا يموذجا من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويرا :
لم يغز قوما ولم ينهض إلى بلد
إلا تقدمه جيش من الرعب

وإذا بجيوش الأشراف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفرع الأعداء
وثبت الرعب بين صفوفهم :

وجئت بها بجيوش كالسيول على
أمثالها بين آجام من القضب
وحطتها بالمجانيق التى وقفت
إزاء جدرانها فى حجل لجب

ولا شك أن هذه المجانيق توازى حريق (عمورية) وقد أتى عليها من كل جوانبها ، وهو ما أفاض الشاعر في تصويره ثم أوجز وقفته عند :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشله وسطها صبح من اللهب

وما هي الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان ، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة ، ويصوره في توحده مع السيوف ، وهو ما ورد عند أبي تمام في قوله :

يارب حواء لما احتث دابرهم
طابت ولو ضمخت بالمسك تطب

وهنا :

وخلقت بالدم الأسوار فابتهجت
طيبا ولولا دماء القوم لم تطب

وما أحرزته قضب الهندي على حد تصوير أبي تمام هو نفسه ما أحرزته السيوف هنا :

فأحرزتهم ولكن للسيوف لكي
لا يلتجئ أحد إلا إلى هرب

وإذا بلوحتين أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرين ، فهما تمثلان أساسا فنيا لكلتا القصيدتين ، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلا أساسيا لتصوير هزيمة الأعداء ، وكذا بدا مشهد الفرار ومحاولته اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب ، وهو ما عجز عنه العدو وقادته ، فعند أبي تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق ، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هذا الجانب من القصيدة ، وهي ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجالت النصارى فى ارجائها وعلت
فاطفات ما يصدر الدين من كرب
وهناك ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، ثما ضاقت بجنده :
هيهات زعزعت الأرض الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو مكتسب
وهناك أيضا أعجزه البحر — على المجاز — عن تحقيق طموحه
حين رأى من الحرب ما أفزعته هوله :

لما رأى الحرب رأى العين توفلس
والحرب مشتقة المعنى من الحرب :
غدا يحرق بالأموال جريتها
فغزه البحر ذو التيار والحدب

سادسا : وتبقى لوحة المديح للخليفة القائد ، او السلطان القائد
فى خلتا المعركتين رهنا بذلك التقارب أو التباعد بين الشعاعين ، فإذا
كانت المعطيات الحربية بدت مشابهة بين الطابع الانفعالى وانحدس
الدينى فى المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هذه
المنطقة — منطقة المدح — ستظل حقلًا جامعا ، وخطا فاصلا بين
الشاعرين فى آن واحد ، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة ففى
فى حمية الخليفة والسلطان ، وسرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه ،
فإذا كان الأمر لدى المعتصم قد تبلور فى :

لبيت مسوتا زبطريا هرقت له
كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

فهو هنا :

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها
مدت إليها نواصيها بلا نصب

كم قد دعت وهى فى أسر العدا زمتنا
حسيد الملوك فلم تسمع ولم تجب

وكذا يبدو اللقاء فى صيغة الدعاء التى وردت عيد أبى تمام :
خليفة الله جازى الله سعيك عن
جرثومة الدين والإسلام والحسب

وهو يعقد الأسرة بين يومه فى عمورية وبين يوم بدر :

إن كان بين حروف الدهر من رحم
موصولة أو همام غير منقطب :
غبين أيامك اللائى نصرت بها
وبين أيام «بدر» أقرب النسب

وهنا نجد دعاء الشاعر يأتى مزيجاً متداخلاً من المدح والثناء :

علا بك الملك حتى إن خيمته
على الثريا غدت ممدودة الطنب
غلا برحت عزيز النصر مبتهجا
بكل فتح مبين المنح مرتقب

وفى إطار من تداخل الصور تلتقى بمشاهد كثيرة من خزيق عمورية
استوقفت أبا تمام طويلاً ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون وكذا
مقاييس الجمال ، فكانت على القياس الشعري فى تجربته :

لقد تركت أمير المؤمنين بها
لنار يوما ذليل الصخر والخشب
ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمة من دخان فى ضحى شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم تجب
لم تطلع الشمس ميهم يوم ذاك على
بان بأهل ولم تغرب على عزب
ما ربع مية معمورا يطيف به
غيلان أبهى ربا من ربعها الخرب
ولا الخدود وقد أدمين من خجل
أشهى إلى ناظرى من خدما الترب

فإذا بلوحة الحريق على هذا النحو من التفاعل والتداخل وعدم
التجانس تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار ، وتعدد الجزئيات :

وجنتها بجيوش كالسيول على
أمثالها بين آجام من القضب
وجالت النار فى أركانها وعلت
فأطفاة ما بصدر الدين من كرب
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد
كانت بتعليقها (حمالة الحطب)
وتمت النعمة العظمى وقد ملكت
بفتح صور بلا حصر ولا نصب
أختان فى أن كلا منهما جمعت
صلية الكفر لا أختان فى النسب
لما رأت أختها بالأمس قد خربت
كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولا تخفى فى ختام اللوحة طرافة هذا التضمين الصريح الذى

يقتبس فيه الشاعر بيتا لأبي تمام من نفس قصيدة المعارضة
بما يعكس جوانب الصورة وأبعادها الخيرية .

ويعقد الشاعر هذه الأهرة بين يومه وبين أيام صلاح الذين ،
إذ يجعله ثثرا له :

أدركت ثار صلاح إذ غضبت
منه لسر طواه إله في القلب

وبذا تظل الملامح الفاصلة بين الشعارين واردة حول حدود دائرة
الفضيلة التي تعد محورا مدحيا يلتف حوله الشعراء ، على لغة التكرار
والتشابه ، او الإضافة والابتكار ، كل حسب قدراته على المغالاة
والمبالغة ، بما يكفي لإرضاء ممدوحه . ومن الواضح أن أبا تمام
كان شديد الجرأة مع المعتصم ، فلم يترك له من شجاعته المطلقة
شيئا إلا :

لو لم يقدر حفلا يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في حفل لجب

وفيها سواها فقد جعله :

ومطعم النصر لم تكلم .. أنسنه
يوما ولا حجت عن روح محتجب

كما أضاف إليه ما صورده من أنه : يغزو غزو محتسب ، لا ينال
الراحة إلا بعد التعب والنصب ، يتقدمه جيش من العرب ، لو كانت
رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتاح باب المعقل الأثيب .

وهي جزئيات تتشكل منها الصيغة الدينية التي ترسم شخص
الخليفة من هذا المنظور المميز الذي كبح جماح تلك المبالغات التي
تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبي تمام ليصبح المدح هنا :

بشراك ياملك الدنيا لقد شرفت
بك الممالك واستعلت على الرقيب

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :
ليث أبى أن يرد الوجه عن أمم
يدعون رب الورى سبحانه باب
لم يلهه ملكه بل فى أوائله
نال الذى لم ينله الناس فى الحقيق

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول
هذا الاحتساب لأجر من الله ، ففى موازاة غزو المحتسب لا المكتسب
عند أبى تمام نجد هنا :
ففاجأتها جنود الله يقدمها
غضبان ، لله لا للملك والنشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشعاعين من خلال
المنظور التراثى الذى اعتد فيه الشعاع بموقفه الصريح من بائية
أبى تمام خاصة من أبعادها الحربية المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة
المدح الحربى بأبعادها المختلفة . على ما فى هذا التشابه التصويرى
من دلالات على البعد النفسى الذى عاشه الشعاع إزاء الحدث منذ
انفعل به ، وكيف انفعل به معه أيضا جمهوره ، فإذا بحواس الشعاع
تنعكس على الأبعاد التصويرية فى القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع
موضوعه من خلال واقعه النفسى ، وبعدها الاجتماعى ، طبقا للتجربة
التي يعيشها ، وظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره .

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا تأمل الجزئيات الصغيرة كأساس
للمناول بين الشعاعين ، إذ أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب
معالجته ، ولكنه تشابه الأدوات ، وطغيان الانفعال المتشابه مما قد يدفع
بدوره إلى تنميس الصور حتى تكاد تتطابق بين الشعاعين ، دون دخول

فى دائره الاتهامات أو منطقة المسزقات الشعرية ، فلما زالت الفرص
 القائمة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم
 تملكه أدوات التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل فى الفاضله
 وصوره ، وكذا قدرته على الإبداع فى غنه انطلاقاً من صدق التعامل
 مع خطرات نفسه ولفقات خاطره ، واتجاه ضميره ووجدانه ،
 مما يفرد كل شاعر على حدة + صحيح أن هناك قاستما متسترخا يفرض
 نفسه على الشعراء فى هذه الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا
 انقسام يظل مرتبطاً بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطق فى شكل
 ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطق القوة أساساً للحياة والسيادة ،
 وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا ، إلى جانب طبيعة الونائع
 الجديدة التى قد تتسبب فى دوافع القادة إليها ، أو فى حوسهم
 إياها ، أو فى كيفية خروجهم منها منصرين لدينهم وغروبهم معها .
 وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بالتدوير أسباباً للفرقة بينه وبين
 معارضيه ، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكذب بتركيبات
 بلا صورة ، ولا صورة بلا بديع ، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها
 استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها ، على طريقه أهل الجدل
 وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضاً ، وإفحام خصومهم نقضاً ،
 وشواهد كثيرة جداً تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانيتها ،
 هذا مشهد ، أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى + وكذا صورة
 جيش المسلمين وجند الروم ، وصورة الخليفة ، وقائد الروم ،
 وفى كل منها خروب من التصوير العام والجزئى الذى تحكمه فيه
 قدراته العقلية وثقافته الجدلية ، وهو ما نلمس خفة حديثه بشأن
 وأضح لدى تهاب الدين ، صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما
 تخفف من كثافته المعهودة لدى أبى تمام ، بك بدا شديد الحرص فى
 معارضته على ألا تخفى ذاته المبدعة فى جبة أبى تمام وعباءة
 صورته ، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز ، كما
 استطاع أن يوفر لها ذلك الاتحتمام المؤكد بطبيعة الحدث
 الواقعى ، وهو ما عرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى

أجزاء كاملة منها . وكذا ما عالجيه في قصيدته من عالم
التصوير . وبين التقرير والتصوير يأتي تغزل الشاعر في
فهمه لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف ، ورصده للمقائق ، وكشفه
لأغوار انفعالاته التي التفت - إلى حد بعيد - مع انفعالات
جمهور المسلمين في تلك الحروب . أضف إلى هذا كله - وهو من
نافلة الرؤية - ذلك التشابه الصوتي الذي سارت عليه كلتا القصيدتين
على مستوى الأوزان والقوافي وحرف الروي وحركته ، وهو ما يكشف لنا
مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى
معارضة قصيدته .

ومن المؤكد أن ثمة فروقا واضحة بين المعارضة هنا بهذا الفهم
التفصيلي ، وبينها على مستوى عموم الصياغة ، على النحو الذي
سنبجّله به ابن سناء الملك في إعجابه بصلاح الدين الأيوبي ، إذ راح
يتغنّى بحرويه وحناساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام . وكأنما
رسمت في ذاكرته الصورة العامة لبائبة أبي تمام ، فصدر عما بقي
في صدره من أثرها مرتين الأولى في تصويره صلاح الدين
ممدوحا حربيًا :

بدولة الترك عزت ملة العرب
وبابن أيوب ذلت شبيعة الصلب
وفي زمان ابن أيوب غدت حلب
من أرض مصر وعلدت مصر من حلب
ولابن أيوب ذلت كل مملكة
بالصفح والصلح أو بالحرب والحرب
مظفر النصر مبعوث بهيمته
إلى الهزائم محلول على الغلب

والثانية فيما رسمه من لوحة غنية للجيش الإسلامي الذي
يقوده الممدوح :

أنتى إيهما يبقود البحر ملتحما
والبيض كالموج والبيضات كالحب
تبدو الفوارس منها فى سوابغها
بين النقيضين من ماء ومن لهب
مستلثمين ولولا أنهم حفظوا
عوائد الحرب لاستغنوا عن اليلب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول شعراء هذا القرب من المعارضات
وكيف يضع الشاعر نصب عينه تلك اللوحات الكبرى التى رسمها
الشاعر الأول انفعالا بالحدث ، وهو ما يزداد تأكيدا فى تناول
ابن القيسرانى لنفس البائية لأبى تمام •

* * *

(٢) ابن القيسراني

وهو يثرب من حبس هذه المعارضة بما نظمه من حور مدحية
في عماد الدين زكي ، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحوات
اللوحة لديه إلى موقف حربي يشسبه ما كان من حور أبي تمام ،
ولكن المعارضة هنا تحتل مفارقات حول ما رأيناه من كثافة القصد
لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسراني يقدم
العزائم والهمم ، وفي نفس الوقت يسخر من الكتب ، ويرفض ما تدعى
القضب ، فيضج الرأي والهمة والعزم في مفترق الطرق في
استهلال قصيدته :

هذي العزائم لا ما تدعى القضب
وهذي المكارم لا ما قالت الكتب
وهذه الهمم اللاتي متى حظيت
تعثرت خلفها الأشعار والخطب
صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها
براحة للمساعي دونها تعب

إذ أراد أن يفتخر إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمه
وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل ، فسيطرت عليه صيغة المادح
على عكس الحس الانفعالي عند أبي تمام ، وقد سيطرت عليه أهجه
المحارب منذ حديث السيف في المطلع ، ولذا يستمر الشاعر في رصد
صفات ممدوحه بين أصالة نسبه ، وهمته المتأصلة الموروثة ، وثبات
قلبه ، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة في إطار الموروث من المدح ، فإذا
ما بلغ الإيقاع الحربي الحقيقي ، أعاد إلى السيف مكانته التي حورها
أبو تمام من قبل :

أغرت سيوفك بالفرنج راجفة
فؤاد رومية الكبرى لها يجب

وهو ما تكرر نظيره في تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضربت كبشهم منها بقاصية
أودى بها الصلب وانحطت بها الصلب

ولم ينس الشاعر — على طريقة أبي تمام أيضا — أن يجعل
غضبة الرجل دينية خالصة لا تبغى كسبا ولا غنيمة :

غضبت للدين حتى لم يفتك رضا
وكان دين الهدى مرضاته الغضب

من كان يغزو بلاد الشرك مكتسبا
من الملوك فنور الدين محسوب.

فربما مالأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يوشح الشرار
فيبدو حائرا مضطربا من هول حريق عمورية ، فيتوقف عند مقتل
برنس أنطاكية ، بما يكفي لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهائنه
وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقا يكشفها قوله :

فملكوا سلب الإبرنس قاتله
وهل له غير «أنطاكية» سلب

عجبت للصعدة السمراء مثمرة
برأسه إن إثمار القنا عجب

إذا القناة ابتعت في رأسه نفقا
بدا لثعلبها من نصره سرب

وإن كان التمييز هنا يخلل حقا للشاعر يجب ألا ينازع فيه حقه
حين أضاف من ظروف التاريخ ، وما تمخضت عنه الأيام جوانب
سجل بها آمال المسلمين ، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد
الأقصى من دنس الصليبيين :

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب
يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب
واذن لوجك لى تطهير ساحله
فإنما أنت بحرجه لجب

إذ تكاد تلتهمس أوجه الشباب على المستوى اللغزلى لدى ابن انقيس رانى
مع ما التقطه من معجم (عمورية) فى حديثه عن الكتب ، والشعر ،
والخطب ، والشهب ، والمخقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ،
والارتجاف ، وضرب الكهش ، وفضيحة القائد لدينه ، وطهارة السيف
وجنابته والاحتساب والاكتساب ، والدم السرب . والسلب . . .
ولكن الموقف ينأى عن معالجة هذا المعجم على نفس العمق التصويرى
الذى صنعه أبو تمام . وهنا تنفل السمات الفارقة شديدة الوضوح
بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من نلجية ، ثم هذا
البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الجال من
ناحية أخرى .

ثم لك أن تتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المثنائية
التي يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبت للمدين حتى لم يفتك رضى
وكان دين الهدى مرفاته الغضب
ظهرت أرض الأعادى من دمائهم
طهارة كل سيف عندها جنب
حتى استطار شرار الزند قادحه
فالحرب تضم والآجال تحتطب
والخيل من تحت قتلاها تقرر لها
قوائم خانهن الركض والخب
والنقع فوق حقال البيض منعقد

كما استنك دخان تحته لهب
والسيف هام على هام بمعركة
لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب
والنبلة كالوبل هطال وليس له
سوى القسى وأيد فوقها سحب
والظبى ظفر حلو مذاقته
كأنما الضرب فيما بينهم ضرب
وللأسنة عما فى صدورهم
مصادر أقلوب تلك أم قلب ؟
كنا نعد الحمى أطرافنا ظفرا
فملكك الظبى ما ليس تحتسب
عمت فتوحك بالعدوى معاقلها
كأن تسليم هذا عند إذا جرب
لم يبق منهم سوى بيض بلارمق
كما التوى بعد رأس الحية الذنب

ولك أن تتأمل أيضا أرصدة التشابه فى الصنعة ، ابتداء من
صياغته للجمل الاسمية المتوالية فى استهلاك الأبيات المتوالية :
الخيال ، النقع ، والسيف ، والنبل ، والظبى ، والأسنة ، على طريقة
أبى تمام منذ مطلعته أيضا فى مقدمات أبياته المتوالية ، السيف ،
الصفائح ، والعلم ، أين الرواية ، عجائبا ...

وانتقالا إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فيه ذلك التنسيخ
للسيف الجنب ، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ،
والظبى التى يتصور لها ظفرا ، وهو ما يتسق مع تشخيص أبى تمام
الذى تزدهم به القصيدة فى كل أبياتها تقريبا .

ثم تلك الجمعة اللفظية التي عمد فيها إلى منهج أبى تمام فى
تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخامسة . والطبيعة
الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يعكسه هنا قلوب وقلب
والضرب والضرب ، والحرب والحرب ، إني بجانب تلك الملاحظات بين
الغضب والرضى ، أو المرضاة والغضب ، أو الظهارة والجنب ،
ثم هذا المعجم الحربى الذى يبنى على منطلق السيف ، والنقع ،
والخيل ، والركض ، والجنب ، والبيض ، واليلب ، والنبل ، والقسى ،
والظبى ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراء بائية أبى تمام مرارا ،
والتي نجدها مبنية على هذه النماذج التصويرية واللفظية التي قصد
الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام ومنهج تصويره .



(٣) شوقي

وتبدو المعارضات لبائية أبى تمام المشهورة شهرة صاحبها فى صنعة الشعر بمثابة رصيد شنى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع ، إضافة إلى مكانتها المتميزة فى تلك حركة النقد حتى شغلت النقد والشرح كثيرا ، فإذا بشوقى يقترب منها غير هباب ولا وجل وكأنا وجد فيها ضالته التى يستهدفها حين أراد أن ينظم بائيته التى عنون لها بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة ، وكان هذه العنونة توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءا من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة ، وتجربة الشاعر إزاءه ، إذ كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله ، وتحوير إصراره على الحزم فى أموره ، وحسم مواقفه بعيدا عن تهويل المنجمين وادعاءاتهم التى ربما استجاب لها غيره من الخلفاء ، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله ، وكيف اشتد به قلقه إزاء نفسه وفترة بقائه فى كرسى الحكم ، وعندئذ تندرب به الإعرابى الذى أجاب ساخرا : حكمه فى زحام الفتن والاغتيالات السياسية ، فراح يسألهم عن فترة إلى حيث يريد الترك ذلك .

فالمحور الموضوعى إذن يدور حول ضرب من الحس السياسى التاريخى يقدمه شوقي على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعابشه وتفاعله معه ، وهو ما يستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما ، وفى تنويع الموقفين يأتى الانتصار هنا أو هناك ، وهو ما تمنحنا إياه هذه الأبيات من بائية شوقي فى ثنايا اللوحات الفنية المتنوعة التى تنتشر فى القصيدة : وفى منطق القوة الذى عرف به أبو تمام فى مطلع قصيدته حتى أحاله إلى الإطار الحكيمى ليجعله فلسفة حياة نرى (شوقي) يكشف عن صريح إعجابه به ، إذ يتفق معه على سيادته ، وذلك بعد أن يسجل شوقي ولاءه لحسه التراثى المتنوع ، فيلتقط ما يصوره من مواد

مختلفة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح والمقاومة
حين يقول مصرعا فى بيت المطلع :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب^(١)

فهو يقرن هنا بين مصطفى باتسا كمال وبين ماضى العرب الحربى
مجدداً فى القيادة الفذة لخالد بن الوليد ، وكأنه يتحدث عن السيف
حديثا جديدا من خلال التشبيه بسيف الله المسلول ، وكان البداية
تلوح بهذا المزج الرائع بين أيام التاريخ وأبطاله ، فيلتبس الشاعر
عظمة حاضره من مجد ماضيه .

فإذا جئت إلى اللوحة الأولى لدى أبى تمام ، وهى تتعلق بالسيف
والرمح ، وتدور فى محاور القوة ، تراءت لنا منها عناصر موزعة على
صور المطلع عند شوقي ، مع اختلاف لا بد منه تفرضه الطبيعة
المخالفة للأحداث ، كما يثلثها الشاعر ويرصدها شبرا ، وكذا
طبيعة الرؤية الفردية التى يستمد منها الشاعر فيصورها فى صوت
حكيم يحكى شخصه ، ويسجيل موقفه على نحو ما حنقه أبو الطيب
حين قدم الرأى على الشجاعة فى حوار حول سيف الدولة :

الرأى قبل شجاعة الشجعان

هو أول وهى المحل الثانى

فإذا هنا اجتمعاً لنفس مرة

بلغت من العلياء كل مكان

ولكن لغة شوقي — على الرغم من التشابه — تظل مميزة له ،
إلى جانب بعدها التصويرى على أساس المعارضة ، إذ يمتد لديه
مشهد السيف من مجرد حكمة بدأ بها أبو تمام بأبيته ، أو مجرد نقض
للصحف السوداء التى خطتها مزاعم المنجمين ، ليجتمع مع الرأى
ويتوقف مع القيادة ، ونجاح السياسية ، فإذا بالسيف هنا يظل فى

(١) الشوقيات ١/٥٩

غمده ، طالبا كان الحق ظاهرا بذاته منتصرا بما يسنده من القوة
وما يحميه أيضا من هذا السيف :

صلح عزيز على حرب مظفرة
فالسيف فى غمده والحق فى النصب

ويلقى الموقف بين القوة والرأى فى صيغة الإعجاب بكليهما
على هذه الصراحة :

ياحسن أمنية فى السيف ما كذبت
وطيب أمنية فى الرأى لم تخيب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهفبا كصاحبه ، فكلما رأى الحق
اختفى من أجل حقن الدماء :

خطاك فى النحر كانت كلها كرما
وأنت أكرم فى حقن الدم السرب

بل هو سيف حبيب — على لغة التشخيص — متى توجب الحياء :

لم يأت سيفك فحشاء ولا هتك
فذاك من حرمة الرهبان والصلب

ولكن لا تغتر بهذا السيف فى كل الأحوال ، فهو يحمل بين طياته
الكثير ، وإذا هو لا يعرف طعما لراحة فى غمده :

أتيت ما يشبه التقوى وإن خلقت
سسيوف قومك لا ترتاح للقرب

وهو ينطوى — مؤقتا — على غضب شديد :
مشيئة قبلتها الخيل عاتبة
وأذن السيف مطويا على غضب

وبعيدا عن التوقف عند المستوى التصويرى للسيوف ، وهى
تأبى الراحة فى اغمارها ، أو تصطر للإذعان وهى غاضبة ، لانشغالنا
بمدلول المعارضة ، تظل اللوحة قريبة جدا من لوحة أبى تمام ليأتى
تشابه الموقف متنسقا مع تشابه العرض الشعري على طريقة تصويره
للسيف وهو يمهّد للخطب فى لوزان ، ثم تحويل الأمر إلى حياغة
حكيمية أدثر عمومية :

فقل لبان بقول ركن مملكة
على الكتائب بينى الملك لا الحبيب

فهذه هى رؤية أبى تمام فى مطلعها ، وإن ظل الفاصل واردا
بين دلالة الفتب هنا وهناك ، وهى تزداد عمقا آخر فى قوله :

لا تلتمس غلبا للحق فى أمم
الحق عندهم معنى من الغلب
لا خير فى منبر حتى يكون له
عود من السمر أو عود من القضب
وما السلاح لقوم كل عدتهم
حتى يكونوا من الأخلاق فى أهب

فكما تلمس المعتصم طريقة فى اختيار حد السيف سبيلا إلى
الانتقام من الروم بدليل ما كان من :

أجبتهم معلنا بالسيف منصلتنا
ولو أجبت بغير السيف لم تجب

فكذلك كان تلمس الترك لنفس السبيل . وثانما أجمع التاريخ
على حتمية اللجوء إليه :

تلمس الترك أسبابا فما وجدوا
كالسيف من سلم للرز أو سبب

ومن هذه اللوحة المكلية التي خلع عليها الشاعر من منطقه الخاص
ومن واقعته ، نجد الصور المتناثرة التي يبدو فيها المعجم الشعري شديد
الوضوح بين الشعاعين ، على نحو ما يسجله الدم السرب عند شوقي
في البيت (٤) ، وهو ما شغل به أبو تمام في تصوير دماء جند
الروم وفرسانهم ، وكذا في حديثه عن الإسلام والحسب ، إذ نجد
نفس الإيقاع اللفظي مرصودا من قبل أبي تمام في دوائه للمعتصم ،
وكأنه يجعله نتيجة لقدمه بلورها دفاعه عن « جرثومة الدين والإسلام
والحسب » على حد تصويره .

بل إن الجمع بين (أنقرة) (وعمورية) عند أبي تمام ، وقد
رأت الثانية أختها خربت ، فكان خرابها شديد العدوى ، سريع الانتقال ،
بما يسهم في توحيدها وجدانها مع أختها ، إذ يأتي له شبيه بين
(لوزان) و (أنقرة) عند شوقي أيضا :
تدرعت للقواء السلم (أنقرة)
ومهد السيف في (الوزن) للخطيب

وهو يحرص على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بها
حديثه وصوره ، وهي حقيقة كثر ترددها في حماسات أبي تمام التي
شغف فيها بتكثيف المادة التاريخية حول تصوير قادة العرب ،
أو أكاسرة الفرس ، أو ثيابة اليمن القدماء ، وغيرهم ممن حاولوا
فتح عمورية ، ومنوا بفشل ذريع في اقتحامها ، إلى أن يفتحها
بعد ذلك المعتصم بالله ، وهو ما يرصد شوقي شبيها له في حديثه
عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم وما كان من أمر آسيا الصغرى
من كثافة الجيوش (٢١ ، ٢٢) .

ويمتد إعجاب شوقي بأبي تمام ليفرض عليه كثيرا جدا من
معجمه اللفظي ، فعلى طريقته حول جلاء الشك والريب من خلال
حد السيف وشنان الرمح ، يرد الأمر مطروحا لدى شوقي في
حديثه عن نور اليقين :

كن الرجاء وكن اليأس ثم محا
نور اليقين ظلّام الشك والريب

وقياساً على هذه الإبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحا لدى
شوقي في حديثه عن سوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقته
أبى تعلم أيضا :

قد أمن الله مجراها وأبدلها
بحسن عاقبة من سوء منقلب

وهو يستمر في هذا البعد الديني الذي رصده أبو تمام في
يوم عمورية ، فأسند النصر إلى المولى سبحانه وتعالى ، لأنه « فتاح
باب المغفلين » والموقف عند شوقي من نفس المنظور الديني :

مدوا الجسور فحل الله ما عقدوا
إلا مسالك شرعونية السرب

وبدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أبنائها من الروم ،
إذ جاءتهم منها الكربة السوداء — على حد تصويره — وكانت قبلها
تدعى فراجة الكرب يوم أن غمرتهم خيراتها ، وإذا بالكرب تتدفع
على الخصم هنا بسبب من حمق ساسته ، ونزق قادته ممن يأمّن لهم ،
كما يكن الروم إلى قلعته الحصينة فغدرت بهم :

كرب تغشاهم من رأى ساستهم
وأنسأهم الرأي ما الهاك في الكرب

وما هي الأمانى تتساقط وتتلاشى ، كما تساقطت لدى جند الروم
أمام ظبي السيوف ، وتلاشت أطراف القنا السلب ، فإذا بها
لدى شوقي :

تجاذباهم كما شاء بمختلف
من الأمانى والأحلام مختلف

ثانيا : يتوقف شوقي عند لوحة أخرى كبرى يبدو فيها شديد التأثير بأسبغته ، إذ يرمي إلى نفس القصد ، ويسير في ظلال منهجه التصويري ، ولعله من أروع المشاهد التي شفى بها أبو تلم غليل صدره ، وأثلج صدور المسلمين من خلال تصوير ثيوفيل واستسلامه وجبته ، وكيف انصرف عن أنصاره ، وأراد النجاة بنفسه . ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل ، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينيه ، وما شهده من حريق المدينة الذي أتى على كل شيء فيها وحولها ، فلم يجد أمامه بدا من التفانى المذهل في سرعة الفرار ، سعيا إلى النجاة من هول الحريق ، فكان للمشاهد المتكرر لدى شوقي :

قد فتنهم بالرياح الهوج مرسجة
يخملن أسد الثرى فى البيض واليلب
لما صدعت جناحيهم وقلبهم
طاروا بأجنحة شتى من الرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقا أكثر عمومية من مجرد التوقف عند سلوك القائد فحسب ، فإذا كان القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من الطرافة إذ أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده ، فقد أتت هذه العمومية فى امتداد الصورة عند شوقي حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السواء ، وقبيح أن يلتقى الجمع حول هذا الجبن :

جد الفرار فألقى كل معتقل
قناته وتضلى كل محتقب
لم يدر قائدهم لما أحطت به
هبطت من سعد أم جئت من صيب
أخذته وهو فى تدبير خطبه
فلم تتم وكانت خطة الهرب

تلك الفراسخ من سهل ومن جبل
قربت ما كان منها غير مقرب

وإذا كان تيوفيل قد أتر الفرار فعدا مسرعا من خفه (الخوف)
لأمة خفة (الطرب) على نخذ تصوير أبي تمام ، فإن المشهد يبدو
معدوساً لدى التائد المنقصر عند شوقي ، إذ يراه في منطلق نصره
وقوته التي لم تضعف ، وكذا أدواته القتالية التي تتسارعه فرحة
ذلك النصر :

نشوى من الظفر العالي مرحة
من سكرة النصر لا من سكرة النصب

والمشهد الثالث : وهو يوزع بين الشعارين أيضا حول موقف النصر
ابتداء من ذكر اليوم نفسه ، إلى تلمس أيام التاريخ الخالد ، بحثا عن
أشباه له ، وقد وجد أبو تمام التشبيه مستقرا في ذاكرته من خلال
أول أيام التاريخ الإسلامي ، فكان يوم بدر عنده مجالا للصورة
لإبعاده الحربية والدينية جميعا ، وكأنما أراد أن يضيف إليه شوقي
بعدا جديدا يتجاوز مجرد التشبيه به ، فيعرض منه الصورة الحربية
المقدسة التي يوزعها بين خيل الحق ، وبين نصر الله للمسلمين من
خلال مدهم بالملائكة التي تحارب معهم :

يوم « كبر » فخيّل الحق راقصة
على الصعيد وخيل الله في السحب
غر تظللها غراء وارفة
بدرية العمود والدياج والمعذب

وهي إضافة تحمد لشوقي ، إذ لم يعارض من أبي تمام هنا
إلا مجرد النصب بين يومى بدر وعمورية لما فيهما معاً من دفاع عن
الإسلام ، وكأنما أعجب شوقي بتفوقه هنا وبراعته ، فإذا هو

يستطرد فى موضع آخر من القصيدة عودا إلى يوم بدر ، فيركز على ما فيه من الدلالات الدينية :

لما أتيت ببدر من مطالعها
تلفت البيت فى الأستار . والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة
إن المنورة المسكية الترب
ومست الدار أزكى طيبتها وأنت
باب الرسول فمست أشرف العتب

وإذا شوقى يتخذ من يوم بدر مجالا لمزيد من الإفاضة فى عرض هذه المشاهد الدينية ، فاستوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص ، حيث جعل الكعبة المشرفة تحتفى به ، والروضة الشريفة تشارفها سعادتها ، إذا كان الفتح على هذه الدرجة من المقداسة الدينية .

فإن تجاوز هذه الأشياء . وعقد ألوان النسب بين أيام الفتوحات الإسلامية راح الشاعر يتقلب بين صور أخرى متنوعة ، سواء أكانت قبل النصر أو أثناء المعارك ، وإذا هو يجد راحته النفسية الكبرى فى تهدم حصون الروم ، وهذه هى صورة أبى تمام (رمى بك الله برجيبها فهدمها ++) إذ يلتقطها شوقى :

سل الخلام بها : أى المعقل لم
تطفر وأى حصون الروم لم تثب

وفى موازاة هذا الخراب لحصن العدو تشغل الشاعر لوحة النصر فى جند المسلمين ، وهى مشاهد متميزة تسعد بها الأرض ، وتبش السماء معاً على طريقة أبى تمام أيضا :
فتتح تفتتح أبواب السماء له
وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

فها هي عند شسوقي :

تذكر الأرض ما لم تنس من زبد
كالمسك من جنباب السكب منسكب
حقى تعالى أذان الفتح لهاثأت
مشى المجلى اذا استولى على القصب

ويمتد به حسه التاريخى ليعين أكثر عمقا فى تصوير مدى
هذا النصر ، فلم يشأ أن يتوقف عند حدود الأرض ويتركها عامة .
بل جعلها أرضا مسلمة تلك التى أسعدها هذا النصر فى كل أقاليم
الدولة الإسلامية الممتدة جغرافيا فى عديد من الأمصار الكبرى حيث
توحدت عقائدها فى ظل الدين الإسلامى ، ومن ثم فقد عمت بشاشة
النصر بهذا المعنى الدينى :

وأرج الفتح إرجاء الحجاز وكم
قضى الليالى لم ينعم ولم يطيب
وازينت أمهات الشرق واستبقت
مهاجر الفتح فى الموتسية القشب
هزت دمشق بنى أيوب فانبهوا
يهنئون بنى حمدان فى حلب
ومسلمو الهند والهندوس فى جذل
ومسلمو مدر والأقبسال فى طرب

وهو يتنبه إلى أسباب هذا التعدد وروابطه التى تحنكه برباد
دينى وشيخ ، سجله أبو تمام أساسا لما بين اليومين من تشابه :

إن كان بين صروف الدهر من رجم
موصولة أو دمام غير منقضب
فبين أيامك اللاتى نحرت بها
وبين أيام بدر أقرب النسب

فهو تقارب الأرحام الذى أتى به الإسلام من خلال الرابطة
الروحية العميقة ، وهو أيضا ما يردده شوقي فى ختام لوحته :
ممالك ضمها الإسلام فى رحم
وشيجة وحواما الشرق فى نسب

وضمن هذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب يتكرر مت
الصراع بين القائد المسلم وخصمه ، وهو ما عرضه أبو تمام بين
المعتصم وتيوفيل وإذا القائد التركى هنا يصول ويجول أمام ضحالة
خصمه وتدهشه رغبته فى الفرار ، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك
الأمانى ، على غرار ما صنعه تيوفيل :

تجاذبهم كما شاء بمختلف
من الأمانى والأحلام مختلف

وإذا بالقائد التركى يتوجد مع جفده فى منطقة الشجاعة كما كان
من المعتصم أيضا ، ومن قوة جيوشه :
قذفتهم بالرياح الهوج مسرجة
يحملن أسد الشرق فى البيض واليلب

وإذا هم يفرون كما كان فرار الروم من هول حريق عمورية وقد
سيطر البرعب بكل صوره :

لما صدعت جناحيهم وقلبيهم
طاروا بأجنحة شتى من الرعب
جد الفرار فألقى كل معتقل
قناته وتخلى كل محتقب

وكأن الشاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بهذا السيد
أيضا ، كما سجله مرارا أبو تمام منذ رأى فى قبح عمورية جمالا
وقد اختلفت لديه مقاييس الجمال والقبح من خلال تلك المدينة ،
يقول شوقي :

ياحسن ما انسحبوا فى منطلق عجب
تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب

ولا بد له هنا أن يتذكر ثانية موقف القائد حين يبدو ادعى إلى
المسخرية ومزيد التهكم وظهور التثفى :

لم يدر قائدهم لما أحلت به
هبطت من سعد أم جئت من سبب
أخذته وهو فى تدبير خطته
فلم تتم ، وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل
قربت ما كان منها غير مقرب

ولا شك أن قائد الترك بهذا القياس يستحق التهنئة من خلال
عظمة هذا النصر ، وهو النطاق المدعى الذى شاق فى القسيمة فى
صورته المباشرة ، وهو أيضا ما رأيناه عند أبى تمام حين وزع
اهتماماته بين عناصر متعددة ، بدأ معظمها بعيدا عن شخص ممدوحه ،
ابتداء من تصويره الدوافع التى أدت إلى حتمية الحرب ، ولوحة المدينة
المغزوة قبل الحرب وأثناءها وبعدها ، وأحداث المدينة ، وموقف جند
الروم فيها ، ثم موقف جند المسلمين ، وأخيرا موقف الخليفة الذى
يعد جزءا فى بناء لوحة غنية متكاملة ، إذ لا يفاد الشاعر يخلو لهذا
الجزء إلا فى نطاق محدد ، يردده شوقى طارحا من خلاله هذه التهنئة :

تحية أيها الغازى وتهنئة
بآية الفتح تبقى آية الحقب

ولها أيضا يعرج على تصوير جنده ، ليكتمل لديه المشهد فيعطى
كل ذى حق حقه :

الصابرين إذا حل البلاء بهم
كالليث عض على نابيه فى النوب

والجاعلين سيوفه الهند السنهم والكاتبين بأطراف القنا السلب

ثم يسند إلى المدوح دورا جديدا فى حسن اختياره لهم لأداء
تلك المهمة العسيرة ، فكانوا خير جند لتحقيق مثل هذا النصر ،
وكان ثناؤه عليهم ثناء عليه فى نفس الوقت :

بلوتهم فتحدث كم شددت بهم
من مضمحل وكم عمرت من خرب
وكم ثلمت بهم من معقل أشب
وكم هزمت بهم من جحفل لجب
وكم بثيت بهم مجدا فما نبسوا

فى الهدم ما ليس فى البنيان من صخب
ولعل هذه اللوحات الجزئية ، وعديد الصور المتناثرة تكفى
للدلالة على طبيعة المعارضة الصريحة التى رعى إليها شوقى من نظم
بائيته ، فإن أردت مزيدا من الإلمام بالمعارضة لديه ، فتأمل أيضا
هذا الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين ، إذا لم أخطئ
فى رصدنا كاملة ، فعلى الأغلب يمكن أن نجده فى « الدم السرب
الصلب ، لم تجب والحسب ، والصخب ، للخطب ، الكتب ، القسب ،
الذهب ، الشنب ، الريب ، أو سبب ، منقلب ، اللهب ، الحطب ،
الكرب ، الأشب ، لم يصب ، الرعب ، من صيب ، الهرب ، قطب ،
عشب ، بعد أب ، الشهب ، النصب ، الحقب ، السلب ، من خرب ،
لجب ، صخب ، عجب ، لم يطلب ، القشيب ، فى طرب ، فى نسب ،
مختصب ، عن كتب » .

فلعل هذا الرصيد اللفظى — بصرف النظر عن تراكمية التصويرية —
يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات ، فإذا
أضفت إليها حرصه على الألوان البديعة من رد الأعجاز على الصدير
تراحمت لديك فى الإبيات ٣ ، ٤ ، ٧ ، ١٧ ، ٣٩ ، ٥٢ ، وكذا فيما

سجله من تنافر الأضداد في الأبيات ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦٤ إلى جانب حسن النسق والترصيع في البيت (٧٠) . مما يخلل شأهدا على ذلك المتبع الدقيق الذي اصطنعه شوقي لأن يبرز أبا تمام في عهد صدمته ، فإذا هو يقتحم عليه أخص ما عرف به من تنافر الأضداد ، وغموض التصوير ، وألوان البديع ، فانتقى منه ما أحسن عرضه ، وأجاد تصويره في بانيته ، وهو ما ظل أيضا ينطق بدقة الصنعة الشعرية في معجم شوقي على مستوى التتير والتصوير معا . كما يخلل شأهدا على التقاء الشعارين إلى جانب ظهور التميز الفردي لكل منهما على درجة بائنة في أساليب التناول وطبيعة التصوير .

* * *

الفصل الثالث

الموقف الوجداني بين الأنا والآخر

١ - الرائيات الغزلية +

٢ - البكائيات :

الميمية - الدالية +

بين الرائيات الغزلية

وتتنوع درجات المعارضة تبعاً لإدراك الشاعر طبيعة ما يرمى إليه من ورائها ، فربما دفعته التجربة والواقع النفسى إلى البحث عن نظير لموقفه ، وعندئذ يمكن تلمس تلك المعارضة من هذه الزاوية بالتحديد ، فشيها تبين طبيعة التجارب ، وتتكشف ملامحها ، وتظهر درجات التشابه الذى ينعكس فى الصور الشعرية المختلفة ، إذ ربما بدت المعارضة واردة فى أضيق الحدود مما يجعلها أقرب إلى أنماط المعالجة الشكلية ، بحرف النظر عن نوعية التجربة ، أو حتى طبيعة الانتماء إلى مدرسة بعينها ، أو الانخراط فى اتجاه بذاته ، على النحو الذى يرويه أبو الفرج عن معارضة وقعت بين جميل وعمر ، وهى غريبة — بالطبع — إذا تأملنا — مبدئياً — انتماء الشعارين إلى عالم الغزل ومدارسه ، ولكنه انتماء ينتهى إلى انفصال مؤكد بينهما ، تكشفه أساليب المدرسة العمرية الحضارية التى مالت إلى اللهو فى غزلها ، وبين اتجاه الشاعر العذرى الذى حصر تجاربه فى إطار من التبدى والقبلية والقيود الاجتماعية المفروضة عليه ، وقصة الحب الفاشلة التى غلبت أيضاً على شعراء مدرسته ، ومع هذا يروى أبو الفرج ما جاء عن عمر وجميل وقد اجتمعا بالأبطح ، فأنشد جميل قصيدته التى يقول فيها :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلى
بثينة أو أبدت لنا جانب البخل
يقولون مهلا يا جميل وإننى
لأقسم مالى عن بثينة من مهل

(١) أنظر الأغانى ١/ ١٢٥ ، ديوان جميل ٩٨/ ديوان عمر ٣٣٤

حتى أتى على آخرها + ثم قال لعمر : يا أبا الخطاب ، هل قلت فى
هذا الروى شيئاً + فقال : نعم ، قال فأشددني ، فأشده قوله :
جرى ناصح بالود بينى وبينهما ففربنى يوم الحساب إلى قتلى

ويورد أبو الفرج عددا من أبيات القصيدتين دون أن تقتملا ،
لبعض الرواية بقول جميل : هيهات يا أبا الخطاب : لا أقرا ، والله مثل
هذا سجين الليالى (آخرها) ، والله ما يخاطب النساء مخاطبتك
أحد ، وقام مشمرا + ولا شك أن موقف الشاعر هنا يكاد يدوغ تسروعا
ضمنية لمنظور المعارضة ، كما تراءت له من المفارقات المؤكدة بين سلوك
العذرى والحضارى ، لأننا — حذيفة — أمام شريحتين متباعدتين "

الأولى : عمرية تحذيتها القداسة الغزلية ، والبدال المعاصر ،
والأبطال الثانويون (أو البطلات) من فتيات ، وهن يعجن به ، وحركة
الأحداث التى تحذى طبيعة عزله من منطق الاستعلاء أو النرجسية .
وعقد المعاصر الغزل ، وظيف تحل حلا نسائيا يخنف أعماق نفسه
أراد إزاءه ، وذلك التعدد فى عالم المرأة موضوع الغزل ، إلى الميل
— كثيرا — إلى اللهجة الحسية الغزلية ، إلى افتعال تقمص شخصية
البدوى إزاء ربة الخدر ، إلى ترجية الفراغ فى إطار من هذا العبث
الذى استجاب لعالم الغناء ودور القيان ، فاستباح بعض شعرائه
الصور المبتذلة فى عالم المرأة +

والثانية : عذرية تحذيتها للتجربة العفيفه لدى جميل ومدرسته ،
فى صورة البطل المستسلم المستكين أمام محبوبته ، وهى البطل الآخر
الذى يحكم عليه بالهجر والقطيعة والحرمان . وهو يترك زمام الأمور
فى يدها ، فيبدو مطلقا لها خاضعا ، وهو لا يعرف حلا لمشكلته ، ولا يستطيع
أن ينسج خيطا قصصيا كاملا على نهج غريمه الحضارى ، إلا أن يظل على
درجة من الاستحياء أمام فتاة القبيلة المحصنة التى لا يردد لسانه سوى
اسمها ، أو قصد إلى رمز يدل عليها ، فلا يعرف تعددا نسائيا .

ولا يجد مجالا لعبث أو لهو أو إبتذال بقدر ما يقف فى انتظار مصيره بين الموت أو الجنون بسبب من ألم الهوى أو معاناة الهجر أو الحرص على تقاليد القبيلة التى قد تفرض عليه استحالة اللقاء ، من هنا تأتى المعارضة بين الشاعرين أقرب إلى النمط النبىكى منه إلى ما وراء التجارب من الصدق الانفعالى ، خاصة إذا ما أخذنا برواية أخرى لأبى الفرج على عكس أحداث الرواية السابقة بين الشاعرين من حيث المعارض والمعارض إذ يقول :

قال أبو عبد الله الزبير قال عمى مضعب : كان عمر يعارض
جميلا ، فإذا قال هذا قصيدة قال هذا مثلها ، فيقال : إنه فى
الرائية والعينية أشعر من جميل ، وإن جميلا أشعر منه فى اللامية ،
وكلاهما قد قال بيتا نادرا ظريفا ، قال جميل :

خيلى فيما عشتما هل رأيتما
قتيلا بكى من حب قاتله قبلى

وقال عمر :

فقلت وأرخت جانب السستر إنما
معى فتكلم غير راقبة أهلى

وتنتهى الرواية عند هذا المدى من شكلية المعارضة من خلال
توحد الأوزان والقوافى والروى ، بصرف النظر عن طبائع التجارب
التي قد تفصل بين نماذج الصور المعروضة لدى الشاعرين ، وهو ما
يتكشف من حجم التقارب الذى يعرضه جميل فى الأبيات المصورة
للوأشى والهجر ، والبخل ، والتوعد بالقتل ، أو الحديث عن الأهل :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلى
بثينة أو أبدت لنا جانب البخل
أحلمأ ؟ فقبل اليوم كان أوانه
لهم أخشى ؟ فقبل اليوم أو عدت بالقتل

خيلسى فيما شتما هل رأيتما
قتيلا بكى من حب قاتله قبلى
ألا أيها البيت الذى حيل دونه
بنا أنت من بيت وأهلك من أهل
فإن وجدت نعل بأرض معلقة
من الأرض يوما فاعلمى أنها نعلى

إذ يبدو المعجم الغزلى هنا قريبا مما انتهى إليه عمر فى بعض
مسوره :

جرى ناصح بالود بينى وبينها
فقربنى يوم الحساب إلى قتلى
فطارى بحد من فؤادى ونازعت
قريبتها جبل الصفاء إلى حبلى
فلما توافقنا عرفت الذى بها
دمثل الذى بى حذوك النعل بالنعل
فسلمت واستأنست حيفة أن يرى
عدو مكانى أن يرى كاشح فعلى
فقاتلت وأرخت جانب الستر إنما
معى فتحدث غير ذى رقبة أهلى

فهنا تبدو المعارضة واردة حول مشاهد الرقيب ، والواشى
والأهل ، والهجر والتطعية ، وموقف الفراق والوداع . والسلام ،
وفيما عداه يسير كل من التساعرين فى اتجاهه الذى عرف به : على
عذريته عند جميل الذى يبدو دائما الشكوى من مرارة واقعه ، وواقع
بشينة وزوجها ، ولا يكاد يعيش إلا فى إطار عالم الذكرى الذى أفقده
صوابه ، فيردد صيغ البكاء المتكررة التى عاش أسيرا لها ، مع إكذاره
من صور العذل والملام والنأى والتندر . ففى مقابل ذلك تأتى التفاصيل
الأخرى فى اللوحة العمرية موحية بتمط آخر مختلف إلى حد كبير ،

بيدو مرهونا بالنماذج القصصية التي شغل بها عمر في منتديات النساء ، وكأن الفتاة تقضى اليهن بتجاربها معه ، فهي تقول وهن يقلن معها ولها ، وهي تستنصح وهن ينصحنها ، ليتكامل الحضور النسائي المتعدد في الغزلية العمرية ، ولتتكامل لديه أيضاً الصورة النهائية للقصيدة من خلال اتجاهه المتميز في تيار الغزل الحضارى *

من هنا تظل المعركة محصورة في هذا الإطار الشكلى أكثر من انصرافها إلى طبائع تلك التجارب التي قد يتشابه الشاعران في جانب منها ولكن التشابه لا يمتد إلى كل الصور ، أو معظمها ، على النحو الذى تجده فى نماذج شعرية أخرى عند غير جميل أو غير عمر ، إذا أخذنا شريحة أخرى تقارباً فيها دون هذا التصريح الذى يدور بينهما فى عالم من المواجهة الصريحة ، وهو ما تكشفه دراسة الرائية الكبرى المشهورة لعمر ، وما كان مما نلزمه جميل فى معارضتها فى رائيته التى قاربت بصف رائية عمر على مستوى عدد الأبيات ، وراحت تضحكى منها جوانب كادت تخط بين الاتجاهين ، وتذيب ما بينهما من فواصل ، أوجزناها — عن قصد — فى النقاط السابقة ، فإذا جميل يسلك مسلك عمر فى الشكل الفنى العام للقصيدة على مستوى الوزن والقافية ، إلى جانب ألوان التصوير التى بدت بينهما مكررة على الرغم من تباعد المعطيات الأولى للصورة من خلال حاسة البدوى ، أو حاسة الشاب المترف سليل الأرستقراطية القرشبية *

ولا شك أن هذه المعارضة تظل شاهداً على التقاء الشعارين ، وكذا على عنصر القصد الكامن من ورائها منذ المطلع العمرى المشهور :

أمن آل نعم أنت غاد فمبسر
غداة غد أم رائح فمهجّر ؟

إلى مطلع جميل الذى يستوحى فيه نفس الصيغة الاستفهامية بما تعكسه من عالم القلق والحيرة إزاء التساؤل ، مع اختيار الاسم

المحورى للغزل على نفس المستوى الإيقاعى ، وإن انصرفت دلالاته
الرمزية بالتأكيد إلى بئينة عند جميل ، إذ يقول فى استهلاله :

أغاد أخى من آل سلمى فمبكر
أبن لى أغاد أنت أم متهجر ١

وكان جميلا يعلن صراحه أنه إنما يعارض الرائية الخبرى لعمر
ولعلها لاقت ذيوها وشهرة فى عصرها بما يدفع التسعراء إلى
الاهجاب بها سواء على مستوى القص الذى تمتعت به ، أو على
مستوى المادة البدوية التى ازدحمت بها ، والتى ربما كمنت وراء
الشاعر العذرى أبهى وإن اختلف سلوكا عن الشاعر الحضارى ،
وتؤكد لغة المعارضة بعد تجاوز هذا الاستهلال حين يقف جميل عند
تلف لوحات عمر ليقترّب منها اقترابا شديدا على الرغم من ثبات
المسلك ، وهنا تظل نية المعارضة قائمة من وراء هذا التشابه الذى
يمكن أن نتأمل منه بعض المشاهد أو المواقف بما يكفى للدلالة
على المظاهرة :

١ - نقل المشاهد من خلال العالم النسائى وحواراته .
بما يكفى لتحليل نفسية المرأة ، وإبداء خوفها على الشاعر الغزل ،
وتفكيرها فى الخلاص من الأزمة بتوجيه النصح إليه بالألا ينظر إليها
حتى يضل القوم ، فكانت الفكرة هنا قاسما مشتركا بينهما ، جميعا
تمر على لسان الفتاة بين أختيها :

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

وهى نفس الفكرة التى يعرضها جميل ، ويزيد فى تفاديلها من
منطلق تجربة العذرى ، فيضيف إليها بعدا متميزا حوله الرقيب
والواشى والأهل ومن ثم يظل جميل هنا قادرا على الانتقاء ، إذ استطاع

تحويل الحيلة النسبائية التي رسمها عمر إلى اتجاه آخر بدت،
فيه بدوية إلى حد بعيد:

وطرفك إما جئتنا فاحفظنه
فذيع الهوى باد لمن يتبصر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها
وظاهر ببغض إن ذلك أستر
فإنك إن عرضت فينا مقالة
يزد في الذي قد قلت وأش ويكثر
وينشر سرا في الصديق وغيره
يعز علينا نشره حين ينشر
فما زلت في أعمال طرفك نحونا
وإذا جئت حتى كاد حبك يظهر
لأهلى حتى لا منى كل ناصح
وإني لأعصى نهيم حين أزجر

إذ يبدو جميل هنا قادرا على تلوين الموقف ، حيث استطاع تحويل
الحيلة النسبائية التي رسمها عمر إلى هذا الاتجاه المتميز بتميز
بداوة الموقف كلية •

٢ - مسلك الفتاة نفسها ، وهو ما يصوره عمر على لغة الشاب
الحضاري ، وكذا الفتاة التي تدل على مكانتها الأسبقراطية ،
فبدت مخدومة :

ووال كفأها كل شيء تمسوزه
فليست لشيء آخر الليل تسهر

لتبيت ليلها هادئة مطمئنة ، فإذا ما أصابها الخطب لم يصدر عنها

إلا انفعالات قريبة إلى المجنون ، هتتراها من هول المفاجأة تولهت ،
عذت بالبنان ، بينما ترى عالماً آخر يحيط ببئته من الوشاة والرقباء ،
نأى نرب من العلق والخوف تعيشه من جريرة تجربتها ، وهو ما يتوقف
عنده جميل حين يحور مخاوفه إزاء ذكره لأهلها وأبناء عمها ، وكذا
تدوير النجدي والتهامي والغريب والأعداء :

ولكننى أهلى فداؤك أتقى
عليك عيون الكاشحين وأحذر
واخنى بنى عمى عليك وإنما
يخاف ويتقى عرضه المتفكر
وأنت امرؤ من أهل نجد وأهلنا
تهام فما النجدي والمتغور
غريب إذا ما جئت طالب حاجة
وحولى أعداء وأنت مشهر
وقد حدثوا أنا المتقين على هوى
فكلهم من حملة الغيظ موقر
سأعنع طرفى حين ألقاك غيركم
لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر
أقلب طرفى فى السمماء لعله
يوافق طرفى طرفكم حين ينظر

ثم تبقى لوحة الوجدان حداً فاصلاً بين التجريبيين من خلال شاعر
يعانى الالم تجربة العذرى بكل ما يشوبها من معانٍ وصور ، وبين عمر
الذى لم يتسغله من تالم المرأة سوى الاستمتاع بالنظر إليها على
نحو فاسف به خلاصة انتباهه فى قوله :

إنى امرؤ مولع بالحسن أتبعه
لا حظ لى فيه إلا لذة النظر

وهو المنطلق الذى بنى عليه فروسية المغازل الذى لا يفتأ يواجه
القسوم •

فقلت أباديهم فيما أفوتهم
وإما ينال السيف ثأراً فيثأر

بينما ظل جميل حبيس تلك القضية التى أفرغته ، وحجبت كثيراً
من متعة اللقاء التى مثلت لديه أقصى درجة للطموح ، فى وقت راح
فيه يعرض حقيقته تجربته :

وإنى لأرضى من بشينة بالذى
لو بصره الواشى لقرت بلابله
بلا وبأن لا أستطيع وبالمنى
وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالمنظرة العجلى وبالدول تنقضى
وأخيره لا نلتقى وأوائله

ففى إطار هذا البعد التجريبي يبدو خائفاً فزعاً ، فإن نطق
بغير اسمها فبأمر منها ، فى سبيل تلك التقية التى قصدوا إليها معا :
جميل ومحبوبته •

وفى لوحات أخرى تبدو قدرية جميل فى تسليمه بمراره واتسعه
الذى عجز عن تخطيه أو محاوله تجاوزه ، وكيف ذلك وهو محكوم
بعالم العذرى بين حس القليلة والحس الدينى ، فليس أمامه إلا أن
يلحق جراحه فى ظلال غربته عن الديار وخشسية أبناء العمومة وكذا
خوفه من ربه ، فى ظلال حب ثابت لديه لا يتغير ، وهو ما يتناقض
تماماً مع المسلك العمرى الذى لم يقف عند شئ من هذا كله لأنه
لا يعترف به •

ولا شك أن أسلوب المعالجة قد حدثت فيه مفارقات ، طبقا لمفارقة الرؤى الغزلية يكشفها تأمل القارئ لاستمرارية عالم البطولة أو لحظة الحوار ، أو أسلوب تحريك الحدث ، أو القصد إلى التصوير ، ليبقى بين أيدينا الدليل واردا حول هذا النوع من القصد إلى المعارضة بهذه الصورة الواضحة .

البكائيات (١) الميمية

ليس من قبيل المصادفة أن يلتقى الشاعران حول الوزن والتأدية وحرف الروى وحركته ، التقاءهما حول الموضوع والتجربة إلا إذا كان القصد واضحاً إلى المعارضة وأردا في تصور شوقي حين عاش نفس تجربة أبى الطيب إزاء والدته ، حين راح يرثيها في عدة لوحات تكاد تتفق بينهما إلى حد بعيد ، مع اعتراغنا بخصوصية القناتل الجزئى ، وطبيعة الإضافات أو المفارقات ، أو أوجه الدمايز التى تظل أيضاً بمثابة حد فاصل يحفظ لكل شاعر هويته ، ويرسم صورة من واقع شخصيته دون أن يفقدها أو يذوب في المادى الموروثة ، أو تستعبد صورها * فإذا بميمية شوقي تفوق ميمية أبى الطيب من حيث الإحالة بقليل من عدد الأبيات ، ولكنها لا تنادى تتجاوز نفس النسق على مستوى التصوير أو مادة المعجم اللفظى الذى بدا شديد الاتساق أيضاً مع تجربة الحزن التى عاشها كلا الشعارين ، منذ حديث المطلع عند أبى الطيب حول الأحداث وسطوتها ، وقوة بطشها ، وموقفه الشخصى منها :

ألا لا أرى الأحداث حمدا ولا ذما

فما بطشها جهلا ولا كفها حلما^(١)

وهو المطلع الذى ينفس فيه الشاعر عن كم من آلامه التى تعكس جانباً من العلاقة الحميمة التى ربطته بجذته لأمه ، منذ أن أرسلت تشكو شوقها إليه ، وطول غيبته عنها ، فتوجه نحو العراق ، ولم يمكنه وصول الكوفة على حالته تلك ، فأنحدر إلى بغداد ، وكانت جذته قد يئست منه فكتب إليها كتاباً يسألها المسير إليه ، فقبلت كتابه ، وحمّت لوقتها سرورا به ، وغلب الفرح على قلبها فقتلت ، ومن هنا كان نخله لمرثيته فيها ، وهو ما بداه بتصوير موقفه من تلك

(١) ديوان المتنبي ٢٢٦/٤

الأحداث التي تعبت بالبشر ، وهم أمامها عاجزون مستسلمون
لا حول لهم^(١) .

ويبدو البعد الكامن وراء التجربة هنا واردا على مستوى النذر
لدى شوقي حين كان في المنفى في الأندلس سنة ١٩١٨ يحدث
نفسه بأمل العودة ، ورؤية والدته ، حتى جاءه البرق بنعيها ، فأثر
في نفسه بما طرحه في مرثيته حتى قيل أنه من فرط تأثره بها تحاشى
أن ينظر إليها بعد ، فبقيت مستورة ضمن أوراقه حتى نشرت في
الصحف غداة وفاته رحمه الله .

ومعنى هذا أن كلا الشعارين كان مغتربا حال تلقى خبر الوفاة .
وكلاهما كاد يذوب شوقاً إلى والدته ، ويداعبه أمل العودة إلى وطنه
حيث تقيم ، وحيث نشأ معها منذ طفولة المهد ، وكلاهما أيذاً يبدو
شديد الارتباط بها ، والاعتزاز بمكانتها في نفسه ، وهذا حليبي
هذين يعكس تقارباً إنسانياً واضحاً في مدلول التصوير ، بما تفرسه
كل هذه الملاحظات ، بالإضافة إلى المنسابة النفسية بين الشعارين
من الاعتداد بالنفس ، والإحساس المتضخم بمعاني الغربة ومشاقها ،
إلى جانب الصلة الوثيقة لشوقي بديوان أبي الطيب . وكأنه لم يجد
لهذا الموقف أفضل من شبيهه . حين عثر على ضالته فيما احتفظت به
ذاكرته من ميمية أبي الطيب فراح يتفق معه في كثير من الدور والمواقف .
خاصة منها ما جاء في منطقة الحس الغيبي ، حول مشاهد التذمر
وطبائع الأحداث التي تنشرت في أبيات أبي الطيب ، منذ بيت المطلع
الذي ذكرناه ، إلى حديث النوى في مطلع شوقي وما يميزه به
من التسكوب والألم :

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهماً
أصاب سويداء الفؤاد وما أدمى

(١) انظر الديوان ١٤٦/٣

ولكن سرعان ما يهرع إلى معنى المتنبي في بيت، لاحق يبدو :
مستسلما أيضا أمام الأحداث ، خاصة منها الموت باعتباره حتما
مقضيا لا مناص منه :

ولم أر كالأحداث سهما إذا جرت
ولا كالليالي راميا يبعد الرمي
ولم أر حكما كالمقادير نافذا
ولا كلقاء الموت من بينها حتما

وكأنني به يضع ميمية المتنبي نصب عينيه ، ليتتبع الموقف بهذا
الترتيب والتنسيق العجيب الذي يطرحه قول الأول :

إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى
يعود كما أبدى ويكرى كما أرمى
حيث يقول شوقي على نفس المنهج أيضا :
إلى حيث آباء الفتى يذهب الفتى
سبيل يدين العالمون به قدما

فإذا ما حن أبو الطيب إلى لقائها من خلال كأس الموت أيضا فقال :

أحن الى الكأس التي شربت بها
وأهوى لثواها التراب وما خسا

أردفه شوقي بمحاولته فلسفة الموت بين عالم الروح وجس
الجسد ، وكأنما بحث عن بعض عزاء له في هذه الفلسفة :

وما العيش إلا الجسم في ظل روحه
ولا الموت إلا الروح فارقت الجسم

وبعدها تنطلق الصورة من إسارها لدى شوقي لتتوقف طويلا
عند نفس المناطق التي استوقفت أبا الطيب حول الليالي وقد ضاق بها ،

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا
فلما دهنتى لم تزدنى بها علما

منافعها ما ضر فى نفع غيرها
تغذى وتروى أن تجوع وأن تظما

وهى عند شوقى على نفس النسق النفسى الكئيب ، مع احطناع
ثنائية طريفة فى حكاية شوقه لوالدته ولحصر أيضا ، فهو يجمع بين
شوقين إزاء وطنيه الصغير والكبير :

إذا جننى الليل اهتزت إليكما
فجنحا إلى سعدى وجنحا إلى سلمى

وما أظن أنه يقصد بهذين الاسمين إلا الدلالة الرمزية على والدته
وطننه معا ، ولم يجد شوقى حرجا فى هذا التشابه المقصود حتى
فى صياغة اللبيب الواحد على المستوى اللفظى ، فإذا قال لها أبو الطيب :

لك الله من مفجوعة بحبيبيها
قتيلة شوق غير ملحة وحما

إذ جعلها مفجوعة قتلت بسبب شوقها إليه ، وليس هذا الشوق
مما يلحق بها عيبا لأنه شوق الأم إلى ولدها ، أو الجدة إلى حفيدها ،
فإذا بشوقى يترنم بنفس النغم الكئيب الباكى :

لك الله من مطعونة بقنا النوى
شاهدة حرب لم تقارف لها إنما

كانه بدا مشفقا عليها ، باكيا فراقها ، مصورا موتها بسبب
هذا الشوق إلى لقاءه ، وقد حال المنفى بينه وبينها . وكأنا
ر هذا اللقاء حتى ماتت قبل أن تراه .

وقس على هذا التشابه تفاصيل لوحة الزمن لدى الشاعر .
والتي رسم منها أبو الطيب أطرافا وجوانب مرة حول الدنيا في قوله :

وما انسدت الدنيا على لضيقها
ولكن طرفا لا أراك به أعمى

وتانية في قوله :

كذا أنت يادنيا فإن شئت فاذهبي
ويا نفس زیدی فی كرائها قدما
وها هي الدنيا تبدو مريرة على نفس شوقى بنفس الدرجة ونفس
القياس ومن ذات المنطلق المحدد بالتجربة :

نزلت ربي الدنيا وجنات عدن
فما وجدت نفسي لأنهارها طعما

وإن كانت الصورة تزداد عمقا ، ويتسع مجالها لدى شوقى ،
إذ أصبح الحنين مزدوجا منذ انقطاعه عن والدته ووطنه معا :
فما برحت من خاطري (مصر) ساعة
ولا أنت في ذي الدار زائلت لى وهما

ومن الدنيا إلى الموت تتكرر المسيرة لدى الشاعرين بين مسميات
مختلفة ، رأينا منها الليالى ، ونرى منها أيضا المنايا في قول
أبي الطيب :

ولم ييسسها إلا المنايا وإنما
أشد من السقم الذى أذهب السقما

ثم الموت في إطار نفس الدلالة أيضا مع تغاير اللفظ
تكرارا وتوكيدا :

وكنـت قبـيل الموت أـستعظم النوى
فقد صارت الصغرى التى كانت العظمى

وقبلها ترددت « الأحداث » أيضا ، وهو ما وزعه شسوقى فى
حديثه السابق عنها وعن النوى ، والمقادير ، والموت ، ثم عودته
إلى الزمان الذى بلور من خلاله جل همومه :

زجرت تحاريـف الزمان فما يقع
لى اليوم منها كان بالأمس لى وهما

وثانية :

أتى الدهر من دون الهناء ولم يزل
ولوعاً بينيان الرجاء إذا تما

ثم يخسيف إليها بعدا تحسويـريا جديدا فى امتداد صورة
الدهر الثالثة :

إذا جال فى الأعياد حل نظامها
أو العرس أبلى من معاله هـما

وفى لوحة الدعاء رأينا لقاءهما فى صيغة واحدة (لك الله)
وقد مر ذكر البيتين ، مما يستكمل مرة أخرى بمشهد الدعاء بالسقيا
الذى يجمع بينهما على لغة التشابه فإذا بالمتنبى :

فأصبحت أـستسقى الغمام لقبرها
وقد كنت أـستسقى الوغى والتنا الصما

ولدى شسوقى :

سقاها بشيرى وهى تبكى صبابة
فلـم يـقو مغناها على صوبة رسما

وهو ما يعود إليه آخرى حين يستوقفه مشهد القبر إذ
يقول شوقي :

وقبر منوط بالجلال مقلد
تليد الخلال الكثر والطارف الجما
وبالعاديات السافيات نزيله
من الصلوات الخمس والآي والأسما

وإذا ما انصرف المتنبي إلى فخره بمكانتها وأصلاتها بدت الصورة
مزيجا من فخره بنفسه وبها في بيته المشهور :

ولو لم تكوني بنت أكرم والد
لكان أباك الضخم كوكب لي أما

إذ راح شوقي يردد نفس الفخر ، وإن كان يركز على تفردا بين
كل النساء من بنات جيسها في كل مراحل حياتها :
نمئك مناجيب العسلا ونميتها
فلم تلحقى بنتاً ولم تسبقي أما

وها هي الحمى تجمع بين الموقفين حين توضع في موضع المسألة ،
ويضيق بها المتنبي خاصة حين يعجز عن الثأر منها :

هبيني أخذت الثأر فيك من العدا
فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى

فإذا بنفس الحمى تأتي بنفس الملابس إلى والدة شوقي ،
وقد جاءها من الأنباء ما ينذر بتأخر عودته ، كما كان الحال في
موقف المتنبي :

أست جرحها الأنباء غير رفيقة
وكم نازع سهماً فكان هو السهما

تغار على الحمى الفضائل والمعال

لما قبلت منها وما ضمت الحمى

وفى مقابل هذه المشابه وسور اللقاء بين الشعارين ، تظل
السمة الفارقة واردة حول بقية اللوحات التي صرفها أبو الطيب إلى
فخره بنفسه — كعادته — فى أى موقف لا يحجبه عنه فيه مرض
الذات ، ولا موت الحبيب ، وهو ما وزعه بين أبيات متناثرة بينها :

لئن لذ يوم الثسامين بيومها
فقد ولدت منى لأنفهم رخصا
تغرب لا مستعظما غير نفسه
ولا قابلا إلا لخالقه حكما
ولا سالكا إلا فؤاد عجاجة
ولا واجدا إلا لكرمة طعما
يقوون لى ما أنت فى كل بلدة
وما تبتغى ؟ ما أبتغى جل أن يسمى

وهى اللمة التى ردها فى تصوير الحمى التى أصابته هو
نفسه فى مصر حين انسلخ من أهوالها إلى مثل هذا الفخر :

فإن أمرض فما مرض اضطبارى
وإن أحمم فما حم اعتزامى
وإن أسلم فما أبقي ولكن
سلمات من الحمام إلى الحمام

وثم تراه يشغل بتضخيم ذاته أكثر من أى شىء آخر يستوقفه فنياً،
فإن شاء أن يسمع بالدائرة عرضها على استحياء فى بيت واحد
فى زحام أبيات الأنا :

وإنى لمن قوم كأن نفوسنا
بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

وبعدما يعود إلى نفسه التى لا يكاد ينساها مطلقا :

فلا عبرت بى ساعة لا تعزنى
ولا صحبتنى مهجة تقبل الظلما

وإذا هذه اللوحة فى تفاصيلها تقابلها على الجانب الآخر التميز
لدى شوقي ما صورته فى موقفه الحكيم الذى نفر فيه من الحرب :

لما كان لى فى الحرب رأى ولا هوى
ولا رمت هذا الثكل للناس واليتما
ولم يك ظلم الطير بالرق لى رضا
فكيف رضائى أن يرى البشر الظلما ؟

فإذا ما شاء أن يقارب المتنبى فى فخره بنفسه ، مال إلى ربط
مجمل هذا الفخر بمرثيته ، على نحو قوله فى الختام وقد خصها
بالمدح والتأبين ومزيد من الثناء :

أتيت به لم ينظم الشعر مثله
وجئت لأخلاق الكرام به تقظما
ولو نهضت عنه السماء ومخضت
به الأرض كان المزن والبتر والكرما

وإذا بالمشابه يظل واردا حول رفض الظلم عند كل من التساعرين ،
فمهجة أبى الطيب لا تقبل ظلما على منطق الدائم فى الفخر بالذات .
وهو ما يرفضه شوقي أيضا على إطلاق الحكمة بين رفضه إياه للطير ،
فما بالك به إذا تعلق البشر !

البكائيات (٢) الدالية

ويتكرر اللقاء حول الموت من خلال داليتى شوقي وأبى العلاء .
وقد تجاوز كل منهما حدود ما رأيانه بين المتعارضين ، إذ تحول حقا

انثناء هنا إلى عالم الأصدقاء بدلا من الأمهات . وهو موقف دقيق جدا بين حس الشعارين من خلال مؤثر العلاقات الاجتماعية . وفى كثير من جوانب النظم ومادة التجربة ، وطبيعتها على هذا المستوى من دقة الاختيار ، فمن الواضح أن شوقى أعجب بمرتبة أبى العلاء لأبى حمزة الفقيه الذى جمعت به صداقة قديمة ، فلم يذم فى رثائه لمحمد فريد [الرئيس الثانى للحزب الوطنى] ، وقد ضحى بكل ماله فى سبيل مصر ، وإم يعد من المنفى إلا ميتا ، لم يتنازل إلا أن يتناول تلك المدالية المشهورة ، ليجعلها موضعا لمعارضته بكل مقاييس الشكل من حيث اختيار الوزن والقافية وحرف الروى وحركته ، إلى مستوى الإطالة الذى رصد فيه تقاربا شديدا فى عدد الأبيات مما بين دلنا القصيدتين ، ويدفعنا هذا إلى محاولة نامل مناطق الممارسة ولوحاتها إذا ما تجاوزنا غلبة الرؤية التقريرية - إلى حد كبير - إلى النحسين ربما بحكم طبيعة الموضوع ذاته ، وربما من منطلق المدون الانفعالى .

فى قصيدة الرثاء يرتدى الشاعر ثوب الخطيب - غالبا - خضوعاً منه لإيقاع موقف قد لا يسمح لها باسترخاء كاف على المستوى النفسى ، وأى استرخاء هنا يسمح له بالتصوير . وهو بحدود فلسفة قضية الموت ، وتناول مشكلة الحسير ، أو إزاء تابين فقيد رحل ، فبدأ عليه باكيا ، وإزاء صفاته وفراقه حزينا واهنا متألما فمن خللك كآبة هذا الإيقاع البطيء يمكن أن تبرز غلبة تلك التقريرية على فن المراثية ، وبعدها يمكن استكشاف لغة التشابه التى قد تبدو فى المناطق التدويرية القليلة فى القصيدتين ، على نحو ما ينعكس فى حديث أبى العلاء حول الحمامة ، وقد حملها من لغته الكئيبة ما صور به تساوى كل شئ أمامه ، إذ اختفى الخط الفاصل بين الحياة والموت ، كما تشابهت لغة الحزن والبكاء مع لغة الانشاد والمرح . وقد أحس سلب كل شئ حتى انتهى إلى ضرب من اللامبالاة بشئ . مما قد يزعج العالم من حوله :

غير مجدد في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شهاد
وشبيه صوت النعي إذا قيب
س بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غن
لت على فرع غضنها المياد

وهو المشهد الذي ألح على أن يعود إليه استطراداً مرة أخرى
حين خاطب الحمام وأطال في هذا الخطاب بما يتضمن قدراً من
حزنه يصر على تصويره :

أبنات الهديل أسعدن أو عد
ن قليل العزاء بالإسعاد
إيه لله دركن فأنتن اللوا
تى تحسسن حفظ الوداد
ما نسيتن هالكا في الألوان الخا
ل أودى من قبل هلك إياد
بيد أنى لا أرتضى ما فعل
تن وأطواقكن في الأجبياد
فتسولين واستعرن جميعا
من قميص الدجى ثياب حداد
ثم غردن في المآثم واند
بن بشجو مع الغواني الخراد

وكأنما وجد الشاعر ضالته في هذا الرمز الذى يناجيه ،
فراح من خلاله يحكى شخصه ، ويعكس آلامه ، وتتحول الحمامة
لديه إلى رمز للوفاء وعدم النسيان أو الغدر ، ولذا قصد إلى الباسن
ثوب الحداد ليشاركه محنته إزاء الفقيد الذى يرثيه *

وبعدهما يعود الساسر إلى تساوى اللهجتين بين التغريد والندب
والنواح ، وهو ما مال إليه شوقي حين أفاد من هذه المأهات
فراح يخاطب الحمام متخذاً منه مشجراً يعلف عليه رؤيته لفلسفة الموت .

يا حماما ترنمت مسـعدات
وبها فاقة إلى الأبد
خساق عن ثكلها البكا فتعت
رب تكل سمعت من شادي

إذ يخل مشغولاً هنا بتناقضات الأصوات التي تتساوى أمام
حزنه أبعادها ومداولها من ترنم وسعادة يطمأناها الحمام . ولكنه
فقدما أمام مشاهد الذل وحتمية الموت ، وعنده يتحول الغناء إلى
بكاء ، وإذا تراه ينتقل إلى عالم الحمام ثانية ليحملة تبعه التفهم لفلسفة
الموت كما يراها ، وينخذه ساءداً عليها من قبيل تسلييه النفس أو
الشماس العزاء :

الأنسة الأنسة نـل اليف
سابق الإلف أو ملاقى انـراد
هل رجعتن فى انهياة افهم
إن فهم الأمور نصف السداد
سقم من سلامة وعزاء
من هناء وفرقة من وداد
يجتنى شهدها على إبر النـ
ل ويمشى لوردها فى القـاد
وعلى نائم وسهران فيها
أجل لا ينـام بالمرصاد

هكذا كلا الشاعرين قد وجد ضالته من رمز مثشبه ، يتجاوب
معه فى عالم حزنه ، ويعكس من خلاله زحاما من صور الأسى التي

يعانيها ، ومن حكمة الكون التى يجب عليه أن يتأملها ، فلا يجد أمامه
مناصا من الخضوع لها *

وعلى لغة التساؤل والحيرة والقلق أمام الكائنات يقف الشاعران
كلاهما أمام الكونيات حيث يتأمل أبو العلاء الفرقدين [كوكبان فى
بنات نعش الصغرى قريبان من القطب ويهتدى بهما فى السفر] ،
ويدور السؤال حول ما شهداه من ظواهر الموت والحياة خاصة
أنهما مستمران بما يكفى لأن يطرحا عليه جوابا يتمناه كل منهما ،
ولكن لا فائدة إلا فى حدود إسقاط جزء من تجربة الحزن ، وتصوير
ضالة الأنا المتخاذلة أمام تلك الكونيات :

فاسأل الفرقدين ممن أحسا
من قبيل وأنسا من جلد
كم أقاما على زوال نهار
وأنارا لدلج فى سواد

وهو ما يميل إليه شوقى على نفس اللغة ، وإن كانت أشد
تفصيلا حين وزعها بين حديثه عن الأرض ثم الشمس والقمر معا -
ونظرا للمشهد من صيغة التساؤل ، إلى صيغ تقريرية أخذه فيها عالم
التوكيد على دلالة المضي ، أو حتى المضارعة فى الصياغة الفعلية
وكذا التقسيم فى الصياغة الاسمية :

كرة الأرض كم رمت صولجانا
وطوت من ملاعب وجياد
تطلع الشمس حيث تطلع نضجا
وتنحى كمنجل الحصاد
تلك حمراء فى السماء وهذا
أعوج النصل من مواسى الجلال

ليت شمسعري تهمدا وأصرا
أما أعانا جنافية الميلاد
كذب (الأزهران) ما الأمر إلا
قدر رائح بما شاء غادى

وإن كان هذا التفصيل يتسق مع استطراد أبى العلاء فى عودته
إلى تلك الكونيات حين يتحدث عن زحل والمريخ والثريا قائلًا :

زحل أشرف الكواكب دارا
من لقاء الردى على ميعاد
ولنسر المريخ من حدثنان الذهب
ر هطف وإن علت فى اتقاد
والثريا رهينة باقتقاد الشم
ل حتى تعد فى الأفراد

ثم تاتى مشاهد الموت وما حولها من مقومات حسية ، يبدو
القبر على قمتها باعتباره أولى العلامات الدالة عليها ، وهو ما يقف
عنده أبو العلاء مراراً ، منذ تأمله لتاريخ القبر ، وكأنه عاجز عن
تحمل المونث وحده ، فإذا هو بحاجة نفسية إلى تلك الاستعانة ،
فيسأل حائراً بعد التقرير ، ولما لم ير جواباً تحول إلى مجرد ناصح ،
فهو لا يكاد يدرك إلا أن يكون كل تراب الأرض قبوراً ورفاتاً ، طحنها
الزمن فاخترقت معالمها :

حساح هذه قبورنا تملأ الرح
ب شابين القبور من عهد عاد ؟

نخلف الوطاء ما أظن أديم الأز
ض إلا من هذه الأجساد

وقبـيح بنا وإن قدم العـهـ
أد هوان الآباء والأجداد
سر إن استطعت فى الهواء رويداً
لا اختيلاً على رغبات العباد

ثم يتأمل تناقضات احتوتها تلك القبور ، فلا يجد مجالاً
إلا لرصدها بلا تعليق ، فقد أدرك الملاجدوى من مثل هذا التعليق
إلا أن يظل حبيساً فى عالم الظنون ، بعيداً عن عالم اليقين :

رب لحد قد صر لحداً مراراً
صاحك من تراحم الأجداد
ودفين على بقايا دفين
فى طويل الزمان والآباد

وهو ما يتردد لدى شوقي فى حديثه أيضاً عن القبر ، وتعميم
جغرافية انتشاره من خلال عموم الموت زمناً ومكاناً منذ المطلع :

كـل حى على المنية غادى
تتوالى الركاب والموت حادى
ذهب الأولون قرناً فقرناً
لم يدم حاضر ولم يبق بادى
هل ترى منهم وتسمع عنهم
غير باقى مائر وإبادى

وهو لا يكاد يعرف لهذا التعميم جامعاً إلا فى مشاهد تلك
القبور :

كل قبر من جانب القفر يبدو
علم الحق أو منار المعاد
وزمام الركاب فى كل فج
ومحط الرجال من كل وادى

ولذا راح يخلط بين القبر فى صورته المحسوسة ، وبين الموت
فى انسة تصويرية عمد فيها إلى عرض مشهد القبر كحقيقة لهذا
الموت :

اسألتم حقيقة الموت ماذا
تحتها من ذخيرة وعناد
إن فى طليها إمام حشوف
وحوارى نية واعتقاد

وها هى حشور النراب الذى يلحقها بالقبر أيضا على طريقة
أبى الأحلاء ، فى مشهد أديم الأرض ، وحرصه الشديد إزاءه :

هل ترى كالنراب أحسن عدلا
وقياما على حقوق العباد ؟
نزل الأقوياء فيه على الضع
فى وحل الملوك بالزهاد

وسى حيرة لا تعرف نهاية عند كلا الشعارين إلا بسند من ذلك
الحس الإيمانى الذى يتوزع بين مشهدين ، يبدو الأول مرهونا
بالساجم بالافناء والدمر ، والإيمان بالله سبحانه واليوم الآخر ،
ما عرضه المعرى :

خلق الناس للفناء فخلت
أمة يحسبونهم للنفاد
إنما ينقلون من دار أعما
ل إلى دار شقوة ورؤساد
بأن أمر الإله واختلف النسا
س فداع إلى ضلال وهاد

والليبيب اللبيب من ليس يغف
تر يكون مصيره للفساد

وعند شوقي :

ذلك الحق لا الذى زعموه
فى قديم من الحديث معاذ
وجرى لفظه على ألسن النسا
س ومعناه فى صدور الصعاد

ثم قوله عن مشاهد القيامة :

لو تركتم لها الزمان لجاءت
وحدها بالشهيد دار الرشيد

أما المشهد الثانى : فقد عمد كلا الشاعرين إلى الاستعانة فيه بالنفس
الدينى فى دلالاته العميقة على سيادة الموت على العباد جميعا من خلال
قصة سليمان الحكيم عليه السلام كما طرحها أبو العلاء شاعرا
على القضية ، وما كان من فضل الله فى تسخير الإنس والجن
والرياح له ، ولكنه لم يسخر له خبر الموت ولا مواعده حتى يفهم
بنفسه ، فلم يعلم من أمرها شيئا ولا كذلك الجن الذى سخره
له الخالق :

طالما أخرج الحزين جوى الحز
ن إلى غير لائق بالسداد
مثل ما فانت الصلاة سليما
ن فأنحنى على رقاب الجباد
وهو من سخرت له الإنس والج
ن بما صح من شهادة صاد
خاف غدر الأنام فاستودع الري
ح سبيلا تغذوه در السماد
وتوضى له النجاة وقبض أي
قن أن الحمام بالمرصاد

فرهته به على جانب الكر
سى أم اللهيم أخت النآد

وكان الشاعر يوظف هذا المشهد فى منطقة التعزى حول
لفقد فقیده ، وإذا تراه يتبعها مباشرة بقوله عنه وعن نفسه :

كيف أدبحت فى محلك بعدى يا جديرا منى بحسن اقتصاد

وإذا بشوقى لا يريد أن يميل حرفيا إلى الشواهد نفسها ،
ولكن على نسق قريب منها ، إذ يتخذ من « لبد » شاهده (وهو علم على
آخر نسور لقمان الذى ضرب به المثل أيضا للممر) فيقول على
درجة شديدة من الإيجاز :

(لبد) صاده الردى وأحن النس
ر من سهمه على ميعاد

ولعل هذا الإيجاز يظل شاهدا على إلحاح شوقى على
استكمال صورة المعارضة حتى فى ادق مشاهدها ، وهو ما يزال عطاء
القصيدتين يدفع بالزبد منه ، على نحو ما يرصده كلاهما حول الدهر
وموته : إزاء الفقد ، وكأنه يحمله تبعة هذا الفقد :

قصده الدهر من أبى حمزة الأوا
ب مولى حجبى وخدن اقتصاد

وهو عند شوقى :

وعد الدهر أن يكون ضامدا
لك فيها فكان ثم ضامدا

ثم مشاهد الجسد ، وما حوله من الدفن ، والنمش ، والكفن .
على نحو ما حوره أبو العلاء أيضا :

واغسلناه بالدمع إن كان طهرا
وادفناه بين الحشى والفؤاد
واحبواه الأكفان من ورق الماص
حف كبرا على أنفـس الأبراد
واتلوا النعش بالقراءة والتسبيح
بيـح لا بالنحيب والتعبداد

فهو يشكـل الموقف بما يتسق ومكانة الفقيد الفقيه الزاهد ،
فبطرح عليه هذه الصبغة الدينية فى كل ما يتعلق بموته إلى دفنه ،
وهو ما يمكن استكشاف نظيره لدى شوقي فى إشفاقه على نعش الفقيد :

سـاقـة النعش بالرئيس رويدا
موكب الموت موضحـع الانتاد

ولكنه أراد أن يفلسف بقاء هذا النعش أمام فناء البشر ،
أو حتى فناء غيره من جنس مادته :

كل أعواد منبر وسرير
باطل غير هذه الأعواد
تستريح المـطى يوما وهذى
تتقبل العالمين من عهد عاد
لا وراء الجياد زيدت جلالا
منذ كانت ولا على الأجياد

وهو ما توجه بحديثه عن الجسد والروح فى بيت الختام :
وإذا الروح لم تنفس عن الجسد
م (فبقراط) نافخ فى رماد

وربما بقى من هذه المشاهد الجزئية تناسبا مع الرثاء أيضا ثياب
الحداد الذى طرحه أبو العلاء على الحمام إزاء الفقيد :

فتسلىن واستعرن جميعا
من قميص الدجى ثياب حداد

وهو ما طرحه شوقى من خلال واقعه حين رهنه بمصر كلها
وهى تبكى فقيدها :

مصر تبكى عليك فى كل خدر
وتصوغ الرثاء فى كل نادى
لو تأملتها لراءك منها
غرة البر فى سواد الحداد

وعلى غرار هذه الملحقات ايضا يرد حديث الشعارين عن مرضى
الفقيد أو موقف الطبيب منه ، على ما قاله أبو العلاء حول سلتة وعجر
طبيبه ، ويأس الساهرين حوله لتمريره :

قد أقر الطبيب عنك بعجز
وتقضى تردد العساو

وانتهى اليأس منك واستسعر الوجـ
د بأن لا معاد حتى المعاد
مجد الساهرون حولك للتمرير
ض ويبح لأعين الهجاد

وها هى علة (محمد فريد) بين التصوير المعنوى والحسى ما

أكلت ماله الحقوق وأبلى
جسمه عائد من الهم عادى
علة لم تصك فراشك حتى
وطئت فى القلوب والأكباد
صادفت قرحة يلائمها الصب
ر وثأبى عليه غير الفسباد

وبعدها أعجز الدهر عن علاجه ، على نحو ما مر فى أبيات سابقة •
وفى زحام هذا التشابه فى عالم الحزن والكآبة ومتعلقات مشهد
الموت يتردد كثيرا فى معجم النساغرين لفظ الحزن والوفاء والدمع
إذا جمعنا ما قاله المعرى متناثرا :

إن حزننا فى سباعة المو
ت أضعاف سرور فى سباعة الميلا
ومراث لبو أنهن دموع
لحون السطور فى الإنشاد
ورأيت الوفاء للها
حب الأول من شيمة الكريم الجواد

وهو ما يعكسه شوقي من خلال لغة « النحن » فى صورة
مصر كلها :

مصر تبكى عليك فى كل خدر
وتصوغ الرثاء فى كل نادى

وبذا تتسع لديه صورة البر والوفاء من خلالها :
لو تأملت لها لراعى منها
غرة البر فى سواد الحداد

ثم تبقى أخيرا تلك السمة الفاصلة بين الشعارين فى لوجه
الثابتن التى ترتبط بخصوصية موقف الفقيد ، أو ما ينسب إليه من
فضائل ، فإذا الفقيه عند أبى العلاء — كما رأينا — يستحق التسبيح
والقراءة ، لا النحيب ولا التعداد كغيره ، بحكم منزلته كرجل دين
يختار له أكفائه تعلقا بورق المصحف ، ثم يتحدث عن اجتهاده تلميحا :

أسف غير نافع واجتهاد
لا يؤدى إلى غناء اجتهاد

ثم نصريحاً فى لوحة متوالية الأبيات :
قصـد الدهـر من أبى حمـ
زة الأواب مولى حـجى وخذن اقتصاد
وفقيها أفكاره يشـدن لائم
مان ما ام يشـده تسـر زياد
فالمـراقى بـعدـه للحـجازى قـلي
لـ الخـلاف سـهل القـياد
وخطيبا لو قام بين وحوش
علم الخساريات بر النقاد
راويا للحديث لم يحوج الـ
معروف من صدقه إلى الإسناد
أنفق العمر ناسئـا يجلب العـ
م بكشف عن أصله وانتقاد

وهو طرح لطيف لصفات الفقيد بين تدينه وزهده ، ودوره بين
الفقهاء الكبار ، وفصاحته وبيانه وخطابته ، وروايته للحديث ،
ودقته وتواضعه واجتهاده فى بحار العلم ، ليتوج الساعر كل هذا
التأين بتعظيم مكانته إزاء مشهد هذا الوداع :
ودعا أن الخفيان ذاك الشـخ
حـس إن الوداع أيسر زاد

وهنا تأتى السمة الخاصة فى مرثية شوقى لفريد منذ تصويره
وصول جسده ميتا إذ يناجيه ويخاطبه ، وقد ثقل على نفسه العبء ،
واشتد الحزن :

قم إن اسطعت من سريرك وانظر
سر ذاك اللواء فى الأجناد
هل تراهـم وأنت موف عليهم
غير بنيان ألفة واتحاد

وكأنه يشير بهذا البيت إلى زمن اتحاد الأمة المصرية حول طاب
الاستقلال التام ، وتوحد المطلب دون حزبية أو حراعات وقتئذ .
وكانه يجعل هذا مدخله إلى تأبينه وذكر صفاته منذ مات فداء لبلاده ،
وما كان من إنشاقه ماله عليها :

منتهى ما به البلاد تعزى
رجل مات فى سبيل البلاد
الرئيس الجواد فيما علمنا
وبلونا وابن الرئيس الجواد
أكلت ماله الحقوق وأبلى
جسمه عائد من الهم عادى
لك فى ذلك الضنى رقة الر
وح وخفق الفؤاد فى العواد

وقبلها استجمع من مكانته أيضا ما عرضه فى موضع الدهشة
والحزن قائلًا عنه :

تاج أحرارها غلاما وكهلا
راعها أن يراه فى الأصفاد

وبذا ينتهى المطاف البكائى بين الشاعرين وحول الفقيدين بما يعكسه
من ألوان التشابه والتميز ، ثم ذلك التفرد الذى تفرسه طبيعة الحدث
بما يكفى للاستدلال على جوهر الموقف الرئائى بعد الاتفاق والتشابه
فى تلك الأبعاد الإنسانية التى تزدحم بها صور القصيدة حول قضية
الموت ، أو مشاهد القيامة والمخير ، مما يعد مجالا لطرح فلسفة
الشاعر ورؤيته ، ولكن فى هذا الإطار من إنسانية الرؤية وعمومها ،
إذ القضية واحدة ، والكونيات المفروضة عليه متشابهة إلى مدى بعيد .

* * *

الفصل الرابع

بين التجربة والفكرة

١ - النونيات +

٢ - السينية +

٣ - العينية +

من نونية البحترى

- ١ يكاد عاذلنا فى الحب يغيرينا
فما لجأجك فى لوم المحيينا
- ٢ نلحى على الوجد من ظلم فديدنا
وجد نعانيه أو لاج يعيننا
- ٣ إذا « زرود » دنت منا صرائها
فلا محالة من زور يوافينا
- ٤ بنتنا جنوحا على كتب اللوى فأبى
خيال ظمياء إلا أن يحيينا
- ٥ وفى زورد تبع ليس يمهنا
تقاضيا وغريم ليس يقضينا
- ٦ منازل لم يذمم عهد مغرنا
فيها ولازم يوما عهدا فينا
- ٧ تجرمت عنده أيامنا حجبنا
معدودة وقلت فيها ليالينا
- ٨ إن الغوانى غداة الجزع من إضم
تيمن قلبا معنى اللب محزوننا
- ٩ إذا قست غلظة أكبادها جعلت
تزداد أعطافها من نعمة ليننا
- ١٠ يلومنا فى الهوى من ليس يعذرنا
فيه ويسخطنا من ليس يرضينا
- ١١ وما ظننت هوى ظمياء منزلنا
إلى موأاة خل لا يواتينا
- ١٢ لقد بعثت عناق الخيل سارية
مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا
- ١٣ بكثرن عن دير مران السؤال وقد
عارضن أبنية فى دير مارونا

١٤ ينشدن فى إرم والنجح فى إرم
غنى على سيد السادات مضمونا

نونية ابن زيدون

- ١ أضحى الثنائى بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا
- ٢ من مبلغ الملبسينا بانتراحهم
حزنا مع الدهر لا يلى وييلينا
- ٣ أن الزمان الذى مازال يضحكنا
أنسا بقربهم قد عاد يكيينا
- ٤ وفد نخون وما يحسى نفرةنا
فاليوم نحن وما يرجى تلاقينا
- ٥ لم نعتقد بعد دم إلا الوفاء اكم
رأيا ولم نتقصد غيره ديننا
- ٦ ما حقنا أن تقروا عين ذى حسد
بنا ولا أن تسروا كاشحا غينا
- ٧ بنتم وبنا فما ابتلت جوانحننا
شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
- ٨ نكاد نصين تناجيكم ضمائرنا
يقضى علينا الأذى أولا تأسينا
- ٩ حالت لفقدكم أيامنا فعدت
سودا وكانت بكم بيضا ليالينا
- ١٠ إذ جانب العيش طلق من تالفنا
ومربع اللهو صاف من تصافينا
- ١١ لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا
أن طالما غير النأي الحبيننا

- ١٢ يا سارى البرق غاد الغصر واتسق به
 من كان صرف الهوى والود يسقيننا
 ١٣ واسأل هناك ! هل عنى تذكرنا
 . القيا تذهره امبى يعنيننا
 ١٤ ويا نسيم الضبا بلغ شعيتنا
 من لو على البعد حيا كان يحيينا
 ١٥ فهل أرى الدهر يقضينا مسافة
 منه وإن لم يكن غبا ثقاضينا
 ١٦ ربيب ملك كان الله أنشأه
 مستكا وقدر إنشاء الورى طينا
 ١٧ ياجنة اخلد ابدلنا بدرتها
 والكوش العذب زقوما وغسلينا
 ١٨ إن كان قد عزفى الدنيا اللقاء بكم
 فى موقف الحشر نلقاكم وتلقونا
 ١٩ سران فى خاطر الظلماء يكتمننا
 حتى يكاد لسان الصبح يفشينا
 ٢٠ لا غروفى ان ذكرنا الحزن حين نهت
 عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
 ٢١ إنا قرأنا الأسى يوم النوى سوراً
 مكنوبة وأخذنا الصبر تلقينا
 ٢٢ أما هواك فلم نعدل بمنهله
 شربا وإن كان يروينا فيظميننا
 ٢٣ نأسى عليك إذا حثت مشعشة
 فينا الشمول وغنانا مغنيننا
 ٢٤ لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا
 سيما ارتياح ولا الأوتار ظهيننا
 ٢٥ دوى على العهد ما دمننا محافظة
 فالحر من دان إنصافا كما ديننا

- ٢٦ فما استمعنا خليلا منك يجيبنا
ولا استقدينا حبيبا غنك يثينا
٢٧ ولو صبا نحونا من علو مطلعه
بدر الدجى لم يكن حاشاك يصيبنا
٢٨ أبكى وفاء وإن لم تهذلى حسنة
فالطيف يقنعنا والذكر يكفيننا
٢٩ وشى الجواب متاع إن شفعت به
بيض الأيادى التى مازلت تولينا
٣٠ عليك منا سلام الله ما بقيت
مسبابة بك نخفيها فتخفيننا

أندلسية أحمد شوقي^(١)

- يأنايح الطلح أشباه عواديننا
نشجى لواذك أم نأسى لواديننا ؟
٢ ماذا تقص علينا غير أن يدا.
قصت جنالك جالت فى حواتسينا
٣ رمى بنا البين أيكاً غير سامرتنا
أخا الغريب : وظلا غير نادينا
٤ كل رمته النوى ريش الفراق لنا
سهما وسل عليك البين نسينا
٥ إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصع
من الجناحين عى لا يطيننا
٦ فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصايننا
٧ لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمنا
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
٨ تجر من فنن ساقا إلى فنن
وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
٩ أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداويننا
١٠ آها لنا نازجى أيك بأندلس
وإن حلقنا رفيفا من روايننا
١١ رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والاجلال يثنينا
١٢ لفتية لا تنال الأرض أدمعهم
ولا مفارقهم إلا مطيننا
١٣ لو لم يسودوا بدين فيه منية
لناس كانت لهم أخلاقهم ديننا

(١) الشوقيات ١٠٣/٢

- ١٤ لم نسر من حرم إلا إلى حرم
كالخمر من بابل سارت لدارينسا
١٥ لما بنا الخلد نابت منه نسخته
تمائل انورد خيريا ونسرينسا
١٦ نسقي براهم بناء كلما نثرت
دموعنا بطلع منها مرانينا
١٧ كادت نسون قوافينا تحسرت
ونحن يوقطن في التراب السلاطين
١٨ لدن مصر وإن اغتف على مكة
عين من الخلد بالثافور نسقينسا
١٩ إلى جوانبها رقت مائيسا
وحول حافظتها قامت رواقينسا
٢٠ ملاعب مرحت شيها مارييسا
واربع أنسب فيها أمائيسا
٢١ ومثلح لسعود من اواخرنا
ومغرب لبدود من اوائيسا
٢٢ بنا فلم نحل من روح يراوحنسا
من بر مصر وريحان يغلدينسا
٢٣ كأم موسى على اسم الله تكلفنا
وباسمه ذهبت في اليم تلقينسا
٢٤ ومصر كالكرم ذي الإحسان : فأكهة
لحاضرين وأكواب لبائيسا
٢٥ ياسارى البرق يرمى عن جوانحنسا
يعجز الهوى ويومى عن هاقينسا
٢٦ لما تر برق في دمع السماء دما
هاج البكا فخصبتنا الأرض باكينسا
٢٧ الليل يشهد لم تهتك دياجيه
على نيام ولم تهتك بهائيسا

- ٢٨ والمجم لم يرنا إلا ذلى قدّم.
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
٢٩ كزفرة فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضيونا
٣٠ بالله إن جبت ظلما العباب على
نجائب النور محدوا بجريننا
٣١ ترد عنك يداه كل عادية
إنسا يعثن فسادا أو شياطينا
٣٢ حتى حوئك سماء الليل عالية
على العيوت وإن كانت ميامينا
٣٣ وأحرزتك شغوف اللزورد على
وشى الزبرجد من أهواف واديننا
٣٤ وحزك الريف أرجاء مؤرجة
ربت خمائل واهترت بنساتينا
٤٥ فقف إلى النيل واهتف فى خمائله
وانزل كما نزل الطل الرياحينا
٣٦ وآسى ما بات يذوى من منازلنا
بالحادثات ويضوى من هغائينا
٣٧ ويامعطرة الوادى سرت سمرا
قطاب كل طروح من مرامينا
٣٨ ذكية الذيل لو خلنا غلالها
قميص يوسف لم نحسب مغالينا
٣٩ جشمت شوك السرى حتى أثيت لنا
بالورد كتبنا وبالريا عناويننا
٤٠ غلو جزيناك بالأرواح عالية
عن طيب مسراك لم تنهض جوازيها
٤١ هل من ذبولك مسكى نخمسه
غرائب الشوق وشيا من أمالينا

- ٤٢ إلى الذين وجدنا ود غيرهم .
ديننا وودهمو الصافي هو الدنيا
٤٣ يا من نغار عليهم من ضمائرنا
ومن مصون هواهم في تناجينا
٤٤ ناب الحنين إليكم في خواطرنا
عن الدلال عليكم في أمانينا
٤٥ جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا .
في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
٤٦ وما غلبنا على دمع ولا جلد
حتى أتتنا نواكم من صياصينا
٤٧ ونابني كأن الحشر أخسره
تميتنا فيه ذكراكم وتحيينا
٤٨ نطوى دجاء بجرح من فراقكمو .
يكاد في غلس الأسفار يطويننا
٤٩ إذا رسا النجم لم ترقأ محاجرنا
حتى يزول ولم تهدأ تراقيننا
٥٠ بتنا نقاسى الدواهي من كواكب
حتى قعدنا بها : حسرى تقاسينا
٥١ يبدو النهار فيخفيه تجلدنا
للشمامتين ويأسوه تأسينا
٥٢ سقيا لعهد كالكاف الربى رفة
آنا ذهبنا وأعطاف الصبا ليننا
٥٣ إذا الزمان يغا غينا زاهية
ترف أوقاتنا فيها رياحيننا
٥٤ الوصل صاهية والعيش ناغية
والسنعد حاشية . والدمر ماشينا
٥٥ والشمس تختال في العقيان تحسبها
« بلقيس » ترفل في وشى اليمانيينا

- ٥٦ والنيل يقبل كالدينيا إذا احتفلت
لو كان فيها وفاء للمصافينا
٥٧ والسعد لو دام والنعيم لو اطردت
والسيل لو عف والمقدار لو ديننا
٥٨ ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً
ماء لسنا به الأكسير أوطينا
٥٩ أعداء من يمنه التايوت وإرتسمت
إعلى جوانبه الأنوار من سينا
٦٠ له مبالغ ما فى الخلق من كرم
عهد الكرام وميثاق الوفيينا
٦١ لم يجر للدهر أعذار ولا عرس
إلا بأيامنا أو فى ليالينا
٦٢ ولا حوى السعد أطنى فى أغنته
منا جباداً ولا أرخى مياديننا
٦٣ نحن البواقيت خاض النار جوهرنا
ولم يهن بيد التشييت غاليينا
٦٤ ولا يحول لنا صيغ ولا خلق
إذا تلون كالجرباء شبانينا
٦٥ لم تنزل الشمس ميزاناً ولا صعدت
فى ملكها الضخم عرشاً مثل واديننا
٦٦ ألم تؤله على حافاتيه وراة
أعليه أبناءها العرب الياميننا ؟
٦٧ ان غازلت شاطئية فى الضحى لبنا
خمائى السندس الموشية العينا
٦٨ ويات كل مجاج الواد من شجر
لوافظ القز بالخيطان ثرميننا
٦٩ وهذه الأرض من سهل ومن جبل
قبل القياصر دنأها فراغينا

- ٧٠ ولم يضع حجرا بان على حجر
في الأرض إلا على آثار بانيننا
- ٧١ كأن أهرام مصر حائط نهضت
به يد الدهر لا بنيان فاذيننا
- ٧٢ إيوانه الفخم من ألبا مقاصره
يفنى الموك ولا يبقى الأواويننا
- ٧٣ كأنها ورمالا حولها التلحات
سفينه غرقت إلا أساطيننا
- ٧٤ كأنها تحت للاء الضحى ذهبنا
كنوز غرغور غطين الموازيننا
- ٧٥ أرض الأبوّة والميلاد طيبتها
مر الحبا على ذيول من تصابيننا
- ٧٦ كانت محجلة فيها مواقدنا
غرا سلسلة الجرى قوافيننا
- ٧٧ فآب من كيرة الأيام لآعيننا
وثأب من سنة الأحلام لآهيننا
- ٧٨ ولم ندع لليلالى صاميا فعدت
بأن نعص لقتال الدهر : آميننا
- ٧٩ لو استطعنا لخصنا الجوى صاعقة
والهوى نار وقهى ، والبحر غسلينا
- ٨٠ سميا إلى مصر نقضى حق ذاكرنا
فيها إذا نسى الوامى وباكيننا
- ٨١ كنز بجلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤديننا
- ٨٢ لو غاب كل عزيز عنه غيبنا
لم يأت الشوق إلا من نواحيننا
- ٨٣ إذا حملنا مصر أوله شجننا
لم ندر أى هوى الأيمن شاجيننا

(١)

فمن الواضح أن ابن زيدون قد عارض البحتري في نونيته التي استهلها بقوله :

يكاد عاذلنا في الحب يغرينا
فما لجالك في لوم المحبين

ومع اختلاف طبيعة الموضوع لدى كل من الشاعرين يظل إعجاب ابن زيدون واضحا حين أخذ من البحتري مقدمته ، وبنى على أساس منها قصيدة كاملة تسير في نفس الاتجاه الغزلي بل تتخصص فيه وطوعا لتجربته الحقيقية ، فأضاف إليها وضخم فيها ، فكانت مفتاحا لنونيته المشهورة * ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحتري قد امتد ليشمل كل إبداعه بدليل ما رواه عنه ابن بسام في قوله « ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحتري زماننا وصدقوا لأنه هذا حذو الوليد » وما رواه ابن نباتة في قوله « وكان يسمى بحتري الغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه » *

فمثل هذا التصور لموقف ابن زيدون لا يمكن أن يصدر من فراغ ، قدر ما يدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لابد أن تكون قد غرست نفسها على ابن زيدون ، حين أعجب بفن الشعر عند البحتري فراط يستوحى منه ذلك الخيال الصوتي العذب الذي استعان به في نونيته ، إلى جانب ما توقف عنده من صور أخرى جزئية بدت شديدة التأثير في لوحاته *

وقبل رصد الجانب الإيجابي في هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة تند كل من الشاعرين وما بينها من مفارقات على مستوى الشكل تبدأ من كون حديث البحتري وحواره الغزلي لم يتجاوز مقدمة قصيدة مدح ، في مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة * فالبحتري في مقدمته كان حريصا على أن يدخل

إلى ممدوحه بعد حديث ذاتي يحسور فيه تجربة ما تخصه سواء عاشها أم اختفى بتمثلها ، فعنصر الصدق عنده لا ينتهي إلى ضرورة المعايضة والمعاينة التي عاشها ابن زيدون وعائناها ، فلدينا من غزليات البحتري على هذا النمط ما يتردد حول ثلاثة وخمسين من أسماء النساء ، في مقابل توحد الموقف المزل حول ولادة لدى ابن زيدون وكأنه راح يستكمل مسيرة منتهى الجاهلية أو عذري العصر الأموي أو مسلك العباس بن الأحنف من شعراء الشرق الذين قرأ لهم الشعراء وردد من حور غزلياته ما التفتلها منهم .

كما تظل مقدمة البحتري محدودة في أربعة عشر بيتا يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ، إذ لا يتأد يربطها نفسيا سوى ذلك الحس الغزلي الذي يدارحه في كثير من مقدمات قصائده خاصة في باب المدح ، وكأنه لم يفرغ لغزله فراغ ابن زيدون . ثمة فرق مؤكدة بين فراغ الشعراء لتجربة ما بعينها ، وبين توزيعه بين عدد من التجارب يوزع بينها طاقته وحسره .

ومع اختلاف الموقف لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشعراء ابتداء من تلك الحاسة الموسيقية التي ترنم بها كل منهما ، إلى جانب أساليب الدياغة اللفظية والتصويرية انعطافا من التماس كل منهما تلك السهولة وذلك الوضوح ، والميل إلى تجنب التعقيد والانصراف عن الغموض التصويري ، وربما كانت رقة الموقف الغزلي دافعا من وراء تلك السهولة وذلك الوضوح . بل ربما انعكست رقة الموقف أيضا من خلال ذلك الحس الحضاري الذي يتأد ينتشر على الصورة ليُعطيها دائما نداء الشعراء ، وإن كانت عند البحتري بدت موزعة بين المستويين الحضاري والبدوي في أحيان قليلة ، والأمر مردود بالضرورة إلى طبيعة تكوين الشعراء ومصادر ثقافته من ناحية ، ثم إلى نبوغه في ذلك الخيال الصوتي — بصيغة خاصة — من ناحية أخرى .

لقد اندفع البحتري إلى حوار الغزلي من منطلق تجربة تمثلها

فخلق بها خياله فى عالم الشعر . ليجد الوزن والثقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيدا عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيدا أيضا عن الإسفاف أو الرداءة أو الركاقة من الناحية المقابلة * . فكان حوارها فيها هادئا موحيا بتجربة غزلية اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من خلاله إفراغها من خلال ما تراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفئنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة التى يقادهم بها للقصدية مثبتا وجود الأنا قبل الآخر

ولا ينبغى أن ننسى الفارق الأساسى بين الشعاعين من حيث دوافع النظم لنونية كل منها . ذلك أن تلك الدوافع لابد أن تترك أثرا واضحا فى أوجه الاختلاف التى يمكن تبيينها بينهما ، فإذا كان الأمر لدى الباحثرى بمثابة تصوير لمقدمة اعتاد على استهلاك مدائحه بمثلها فهى إحدى التجارب المتمثلة التى يحكيها لاثبات الأنا فى مستهل مدحته ، فإن الموقف يختلف لدى ابن زيدون انطلاقا من تلك الحياة الوداعة التى عاشها قريبا من « ولادة » وكان يتمنى استمرارها ، ولكن الزمن وقف له بالمرصاد حتى عصف بآماله ، فاندفع فى نونيته يحمور تلك العاصفة والحرارة التى سيطرت عليه ، تلك العاصفة التى عجز عن الثبات أمامها ثم أتبعها ذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ممزوجا بذلك السخط المتكرر الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمان معا *

ومن هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى ذلك الوضوح التوضيحي الذى أفاده من مقدمة الباحثرى ، فكانت جودة نظمه وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد والغموض ، أو إقحام ما لا يتسق مع طبيعة الموقف أو يتوافر مع جوهر انفعاله به ، فلههم يثسا الشاعر الحزين أن يقف طويلا عند تحاييل معانى حبه أو حقيقته ، أو تبريره ، أو معامرته فيه بقدر ما ادخر وقفته الطويلة لبيان آثار ذلك الهوى على نفسه الممزقة وتحويل مظاهره التى سيطرت عليه على نحو يتجاوز كثيرا ما صورته الباحثرى *

وبذا تبدو غنثة ابن زيدون بالبحترى كاملة وراء ظهور شخصيته بشكل بارز ومتقل عبر من خلاله عن حقيقة مشاعره من خلال معطيات تصويرية اختلفت في طبيعتها النوعية عن مادة التصوير لدى البحتري حتى لم يكن بوضوح أن نلمس عند ابن زيدون اندلسيته المتحضرة ، كما نلمس عند البحتري بداوته وحضارته السمائية العراقية في كثر من صورهِ بين منبجية إلى بغدادية إلى شامية ولكن الذي لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن أن نسلطه لكل من الشعراء من روعة الموسيقى ، وكان ثلاً منهما أراد أن يشعر غنى ، أو بمعنى أدق ربما أعجب ابن زيدون بنعم البحتري وخياله الدوتى هناك أقرب إلى أذنه من أى صوت شعري آخر •

كما يخلل المعجم الغزالي جامعاً بينهما حول نقطة التقاء ذهبتهما مع العذريين في حديث العاذل والواوم والوجد والمناة والغريم والرقب والمهجر والقطيعة ، إلى ذكريات الأمانت بين زور وكتب الهوى أو المنازل وعهدا ، إلى زمان الهوى بين الأيام والليالي ، إلى غنى الشعراء باسم خامياء ، وهو المعجم الذي اقتسمته أبيات البحتري لفتنائه بينها ، وعلى نهجه يرد الموقف الغزلي عند ابن زيدون حين نحاله في موقف الوسيط بين البحتري وبين سوقى •

(٢)

ويأتى سوقى ليمثل حلقة أخرى من حلقات الإعجاب بالقديم وإحياء ما تأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون في النونية ، وربما كان يحس قربهِ النفس منه ، بحجم النفس الذى فرض عليه في أسبانيا ، هناك حنينه إلى وطنه دافعا لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحتري في دينيته غى إيوان مسرى ، ثم وجد النظير الآخر فى اندلسيته النونية فجاءت السيدة من نفس البحر والثقافة والروى وحركته ، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحتري وابن زيدون وسوقى) ، تبقى معاشته

الموقف ، وطبيعة التجربة ، ونتائج ضغوطها النفسية على الشاعر بمثابة سمة مشتركة تقرب بين شوقي وابن زيدون بصورة أوضح مما رأيناه بين ابن زيدون والبحتري + فقد اشترك شوقي مع ابن زيدون في طبيعة المعاناة ، إزاء مصائب الزمن ، بما فرضه على كل منهما من نفس وتشرذم وغربة ، ليقع كل منهما في تجربة حب عميق ، وحنين جارف يملأ كيانه ليواجه بعد ذلك بفجأة الين فيمن يحب +

فقد أحب ابن زيدون ولادة وأحب شوقي مصر ، ولا غربة في موقفه إذا ضخمناه ووسعنا دائرته ، فقد كان إليها أكثر شوقا وحنينا وحبا ضخمه في نفسه إحساسه بالأغتراب عن وطنه +

من منطلق هذا الحب وما صحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كل من أشاعرين من بلاد الأندلس ساخطة على الزمن مجسدا سخطه في فكرة افراق ، وبدا المجال واسعا أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون) ، حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذي حكم عليه قهرا بفراق إلفه ، فخاطبه وتجاوز معه في مقدمة نونيته ، وكأنما أعياه البحث عن رفيق آخر أو صديق يمكن أن يقنعه ويقتنع به ، وأولى بذلك من عانس نفس التجربة ، ولذا لم يجد ضالته إلا عند ابن زيدون ، فراح يصور حنين الطائر في لوحة كاملة تعددت جزئياتها ، ورسم فيها مشهدا لما عاناه جسمه من الجراح ، وما عانت روحه من ألم الهوى :
ليعكس كل هذا من خلال آلامه وجراحه العميقة في قوله :

لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن
وتسحب الأيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطالبهم
فمن لروحك بالانطس المداويننا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين من هذه الزاوية . ومن
الخطاب الذى يستعين فيه شوقي بسلفه . ينتقل إلى مرحلة ما بعد
الاندماج الكامل بينهما ، حين يهدف سحر الأفق . وشرى اهله
الراجلين ، وغد راح يباله بدموع الفراخ فى تلك الصياغة الثنائية
الدقيقة على ما فيها من توحيد بينهما :

أما لنا نازحى أيك بانداس
وإن حللنا رفيقاً من روايينا
رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والإجلال يثينا
لفتية لا تنال الأرض آدمهم
ولا مفارقهم إلا مصليناً

وإن كان هذا التوحيد بين الشعراء لا يستمر على طول انقديدة .
ذلك أن محاولة شوقي التعزى والتأسى والاعتراض ، بغضل الأندلس
شئ ، ومعاودة حنينه الجارف إلى مصر شئ آخر مختلف تماماً ،
فمازالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه ، فيصور حنينه إليها مهب
طال بعده عنها بسبب أعدائه ونفيه :
لئن مصر وان أغضت على مقه
عين من الخلد بالخافور تسقيناً

وهو حين نشر عليه أجندته ليلة ونهاره ، فراح ينشر سخته
على الزمن فكان مشجب الحزن الذى يفرع إليه ثلما تخضع حجم
الكارثة كما صنع فى احتتاجية السينية . ثم يقول :

ناب الحنين إليكم فى خواطرنا
عن الدلال عليهم فى أمانينا
يبسود النهار فيحفيه تجددنا
للشامتين ويأسود تأسينا

وكأنه لا يريد الاستسلام لهذا الواقع الحزين فإذا ما استطاع
مقاومته أو حتى التماسك والتجلبد أمامه فهذا عمل جليل ، يصوره حين
يكسر حاجز هذا الزمن ويستشرق آفاق الماضي البعيد لينفذ منه
إلى أيام الحبا والشباب بين الأهل في مصر ، وقد تراءت له صورة
المنيل والهرم ورمال مصر :

لو استطعنا لخفضنا الجور ساعة
والبر نارا وغى البحر غسلينا
إذا حملنا لمصر أوله شجبنا
لم ندر أى هوى الأمين - تساجينا

فهو يحور كما من الحنين حار في توزيعه بين أميه : مصر والذته
بحلوان وإزاء كليتيهما يحمل هذا الدب الذى كان يمزق ذلوعه ،
ومن ثم فهو مستعد لركوب كل الأهوال أملا في تجاوز هذا الفراق
جوا أو برا أو بحرا +

ووقوفا عند تفاصيل السبه بين الشعارين تبدو علامات واضحة
تسيطر على ممانى بعض الأبيات منذ تصوير الحنين عند شوقي في قوله :
إذا الزمان بنا غيناء زاهية
ترف أوقاتنا فيها رياحيننا
الوصل صافية والعيش ناغية
والسعد حاشية والدهر ما شينا

فهو يستغل ما يسميه البديعيون « حسن النسق » في عرض
لوحة الماضي بذلك الكثافة التى يفرضها عليه حنينه إليه ، وفيها أفاد
من ابن زيدون التى عرضها في تلك المناجاة :

تكاد حين تناجيكم ضمائنا
يقضى علينا الأسى لولا تأسيسنا

يا من نغار عيهم من نسائمنا
ومن مدون هواهم في تناجينا
ليس في نهدكم عهد السرور فما
كنتم لأرواحنا إلا رياحيننا
إذ جانب العيى طلق من تالفنا
ومورد اللهو داف من تدافينا

ويبدو أن ما في الموقف من حس رومانسي هالم قد سيطر على
الشاعر بنفس الدرجة ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما
ليسقط من خلالها مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن في الحقيقة
فعلى سبيل التغنى بالتمنى . فلم يكن سوى بعيدا عن ابن زيدون مى
خطابه الطريف للبرق :

يا سارى البرق يرمى دن جواننا
بعد الهدوء ويهمى عن ماقينا
تزفرة في سماء الليل حائرة
ما نردد لهيه حين يضيونا

فهل بعد عن ابن زيدون في زفرته الحائرة التي وجه من خلالها
نفس الخطاب :

يا سارى البرق ناد النمر واسق به
من كان جرف الهوى والود يستقينا
واسأل هنالك هل عنى تذكرنا
إلنا تفكره أمسى يبعثنا

ما أخله إلا يلتقى معه في بعد التجربة لقاءه في أدلوب عرضها
والبيعة تصويره لها *

ولم يكن لجوء كل من الشعاعين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة
إلا من منطلق الحاجة إليها ، وإعجاب اللاحق بالسابق واتفاقهما حول
التفاعل مع معطيات الصورة ، فمن قول ابن زيدون :
ويا نسيم الصبأ بلغ تحيتنا
من لو على البعد حيا كان يحيينا

يفصل شوقي في الصورة ، وتتعدد جزئياتها لديه ، مع تعدد
درجات الحوار وكأنما التقط من سلفه طبيعة الخطاب على التمنى
ليفصل فيه ويطيل اتساقا مع اندفاع التجربة حتى تحولت من منطلق
جزئي محدود إلى تلك الصورة التي تعددت جزئياتها :

ويا معطرة الوادي سرت سحرا
غطاب كل طروح من مرامينا
ذكينة الذيل لو خلنا غلاتها
قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبنا وبالريا عناويننا
فلو جزييناك بالأرواح غالية
عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحمله
غرائب الشنوق وشيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشعاعين حول مظاهر الطبيعة
وصورها ، وتمتد المواقف النفسية ، وتتعدد وتتسابه ، وتكاد مسحة
الحزن والألم تفوق ما عداها في صوت الشعاعين كليهما ، فعند الأول :

لا غرو في أن تركنا الحزن حين نهت
عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
إننا قرانا الأسى يوم النوى سورا
مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند النائي في تصوير وقع الدائرة ، وهول الخطب تبرز دمة
المنجى من مزمرة ساقطة :

جئنا إلى الصبر ندعوه كمادتنا
في الثائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد
حتى اتتنا نوائم من صياحين

وهل كانت دائرة السخط لها ، وما صاحبها من الام الفراق واللين
وعذاب البعد ، ورهبة الحنين إلا نتاجا طبيعيا لخربة قاضية من الزمن
لم تستطع الارادة العاجزة للشاعر أمامها إلا استسلاما وانهما
وانسحابا يتسق مع ضالته حجمها بالقياس إلى الزمن ، وهو ما أكملته
مسوردة ابن زيدون حين وزع الخطب بين الليالي والدمر وبينه ضحية
نهما معا :

ولم ندع لليالي حاقيا فهدت
بان نغص فقال الدهر : امينا

ولعل أوجه التقارب التي رأيناها فنيا بين الشعارين ترتد في
جوانب منها — وهي جوانب أساسية وهامة — إلى طبيعة الدافع النفسي
من وراء النظم من خلال مواقف متشابهة ، وتبدأ الموقف عند الباحثين
مختلفا عنه أدى كل منهما ، فهو — أي الباحث — يعيش آثما في بلاط
الخلافة ، هادئا في نظم قصيدته النونية متخذاً من هواه وسيلة
لإيداع الفنية فحسب ، أما ابن زيدون فقد غر من السجن ورحل إلى
اتبسيبية للمرة الأولى فبدأ قلقا مضطربا غير آمن ، سنة ٤٣٣ هـ .
وراح بذلك يبصر عن تجربة صادقة طبعت على وجدانه صدور الكآبة
واستلهاها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه . فلم يستطع إلا أن
يستمر في ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسي والتعزي
عن هواها إلا كلمته الحزينة ولحنه الكئيب لعلهما يتوءبان شديدا
من لونه ويأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون صرخة إنسانية صادقة في عالم
المغزل اليائس ، حملها كثيرا من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيها
صورا وتقارير من تباريح الهوى من ناحية وآلام الفراق والبعد من
ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة السجية
على سكب ماكن في نفسه من حنين وشكوى معا * ولعل ما في نونية
ابن زيدون من صدق وقدرة على الإبداع هو ما جعلها موضعاً يلفت
نظر الشعراء إليها من بعده ، فلم يتوزع بعضهم من معارضتها ، فعارضها
فيل أمير الشعراء حمفي الدين الجلي ، ثم جاء عليها أمير الشعراء
ليصوغ من وحيها أندلسيته المشهورة *

ويلتقي شوقي مع ابن زيدون في عدة نقاط جوهرية تسود الفصيدتين
بما يكفي لاستكمال صورة المعارضة الشعرية التي وضع شوقي فيها
نونية سلفه بين يديه ، وتتبع معاجمها المختلفة على التسويات اللفظية
والتصويرية على نحو ما يمكن رصده في :

١ - ذلك المعجم اللفظي الذي يظهر محوره التكراري أساساً
لتلك المعارضة في تناول لوحة الفراق في النصين من خلال ألفاظ :
البين ، النسوى ، الفراق ، الانازح ، الشوق ، الظمأ ، الوفاء ،
الدمع ، العناء ، الأسى ، البكاء ليرسم منها كلا الشاعرين لوحة الفراق
التي عكست صورة الواقع الذي يعيشه وبدأ عاجزا عن تجاوزه أو
الانفصال عنه ، أو حتى الجدل معه إلا أن يظل أمامه متخافلاً مستسلماً
تبر دلالات هذه الألفاظ ، والتي يرد في مقابلتها بقية حوار لفظي
أيضا تنشطه لوحة الذكريات والتمنى ، وكأنها الوسيلة الوحيدة
لتعزى الشاعر عن آلام واقعه ، فإذا بمعطيات هذه اللوحة تبدو
قاسماً آخر مشتركاً بينهما فهي عقد ابن زيدون واردة في : الليالى
البيض ، مربع اللهو ، حرف الود والهوى ، جنة الخلد على التشبيه ،
الخمر والغناء ، مناجاة الضمائر *

وقس على ذلك عند شوقي : السعد ، ليل الهوى ، أربع الأندس ،
مصون الهوى ، عين الخلد ، خمر بابل ، غيرة الضمائر والتناجي *

بل تمتد هذه العدوى اللفظية بين الشعاعين إلى حد الظهور
فى صيغ التهنى ولغة الخطاب « فقد سبق ابن زيدون إلى الاستعانة
بقوى الطبيعة التى رأى أن يركن إليها ، أو يستمد منها عوناً على
آلام تجربته فراح ينادى من هذا المنطلق : يا سمارى البرق ..
يا نديم الحبا ، أيتزئم على إثره شوقى بنفس النداء مضيئاً إليه
صيغة الدعاء التى تمثل نفس البعد النفسى حين يقول : يا سمارى البرق ..
يا مطررة الوادى .. سقيا لعهد ... فإذا جئت إلى لوحة الغزل وبعدها
موزعة على هذا المستوى اللفظى بين صورة الحاسد والكاشح ،
المشوق ، البكاء ، اللقاء ، بذل الصلة ، الحبا ، اللطيف مما يدخل
بالشاعرين معاً إلى عالم الغزل العفيف الذى يغلفه الهجر والفراق
وبما يتناسب مع واقع تجربة البين لدى كل منهما على المستويين الواقعى
والنفسى معاً . وعلى نسقها ترد لوحة الوفاء التى صورها ابن زيدون
بدا لا شئ منه (لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم) فهى مفروضة عليه
مردداً يعجز عن الخلاص منه ، وكذا كان شوقى والخلط لديه أعظام
فى هذين المواطنتين حين ترنم باكياً :

رسم وقفنا على رسم الوفاء له

نجيش بالدمع والإجلال يثينا

وإذا به يتوقف عند منطق ابن زيدون تحديداً فى ربط الدمع
بهذا الوفاء :

أبكى وفاء وإن لم تبذلى صلة

فاللطيف يقنعنا والذكر يكفيننا

وحتى فى أقل الصور انتشاراً فى القصيدة يمكن تلمس هذا
اللقاء ، فإذا ما مال ابن زيدون إلى حديث خمري سريع عاه يتخلص
قليلاً من دميقة واقعه أو ينسى بعضاً من آلامه فيعمد إلى تصوير :
الخمير ، الكؤوس ، الأوتار والغناء ، ويصف الخمر بالمشعشة
والسهول ، نجد الموقف مكرراً لدى شوقى فى : خمير بابل ودارين ،
وما استكمل به المشهد من الورد والنسرين .

فإن تجاوزنا باب اللفظ إلى تراكيب الصورة بدت موزعة بين أبسط درجات السلم التصويرى وظهر التقارب أيضا بين الشعاعين ، وإن ظلت ملكة الخيال هنا — وهذا طبيعى — مقياساً دقيقاً للفروق الفردية بينهما ، فإذا ما وجدت تشبيها واحدا لدى ابن زيدون :

ربيب ملك كان الله أنشأ
مسكا وقدر إنشأ الورى طينا

ترأت لك التشبيهات عند شوقي على درجة من التعدد الذى لا يصل إلى درجة الكثافة التصويرية بحسب ، ولكنه يظل واردا كمعلم تصويرى : كزفرة فى سماء الليل حائرة ، كما نزل الطل الرياحين ، كالخمر من بابل ، كأم موسى على اسم الله تكلفنا ، ومصر كالجهرم ذى الإحسان ، والنيل يقبل كالدينا ، تلون كالحرباء شائنا ، والعهد كأكناف الربى ، كأن أهرام مصر حائط ، كأنها ورمالا حولها ، كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا ، وإلى جانب هذه الألوان التشبيهية يتناثر المعجم التصويرى موزعا بين الشعاعين فى أطر تجسدية وتشخيصية تزدحم بها الأبيات نسبيا عند ابن زيدون وتزداد كثافة لدى شوقي ، فإذا بلوحة الدهر تقترن عند ابن زيدون بالبكاء والحزن ، وإذا الزمان يبكينا (مع تفسير المصطلح بين الدهر مرة والزمان أخرى) وإذا الأيام سود ، وهى لدى شوقي أيضا واردة فى مشهد الزمان فى الماضى ، والدهر ماشينا ، والأيام والليالى .

وعلى غرار صورة الدهر تتعدد معطيات الصورة وتشبيهه دلالتها النفسية بينهما إذا ما تأملنا لدى ابن زيدون منطق التجسيد والتشخيص فى (سقيا صرف الهوى والود ، ولسان الصبح ، والدهر يقضى مساعفة ، ونسيم الصبا يبلغ التحية ، والأسى يقرأ سورا ، والصبر يلحن تلقينا ، والهوى يروى ويظمى ، والطفيف يقنع ، والحزن يلبس ويبلى ، والجوانح تبث شوقا ، والضمائر تتاجى) .

وهو ما يترأى لنا أكثر كثافة ربما لكثرة عدد الأبيات لدى شوقي
وكان النسبة بين التقرير والتصوير تظل متقاربة بينهما على ندره
ما استغرقه من حور بدت أكثر اتساعاً وتعدداً للجزئيات من نأج
الطلع ، وقص الجناح ، والأيك ، والسامر ، وریش الفراق ، وسجين
البن ، إلى ما تلا تلك اللوحة من حور متفرقة فإذا بالحبر يدعى
ويرفخ ، والدجى يطوى ، والدواهى تقاسى ، والشمس تحتال
والبل يقبل ، والمآرب تلعب ، والتمائم ترقق والريحان ينفادى ،
والنجم يرى ويرعى ، والليل يشهد ، والشمس فى مآلها الضخم
تغازل النيل ، والغوى ترمى بالسهم وتطعن بالسيف ، والروابى
رقيقة ، والثناء يسقى ، والدموع تنثر وتنظم ، والأمانى تأنس ،
والدياجى تهتف ، والزهرة حائرة ، والورد كتب ، والربا عناوين ،
والشوق وشى ، الودع صافية ، العيش ناغية ، والسعد حاشية ،
الدهر يمشى ويخضع ، والليالى تدعو والدهر يؤمن على دعائها * الخ *

وعلى مستوى تضمين المسادة الشعرية نجد اللقاء يتم بين
الشاعرين أيضا حول اختيار بعض من المعانى الدينية لتبرز بين ثنايا
الأبيات منذ تعرض ابن زيدون لقصة بداية الخليفة من الطين
إلى حديثه عن جنة الخلد ، والكوثر العذب ، الزقوم والغسلين ،
وموقف الحشر ، وقراءة السور ، وهو ما يتردد لدى شوقي فأحاله
إلى ميل واضح للقصاص القرآنى الذى مال إلى الإشارة منه إلى قصة
بلقيس ملكة سبا وعلاقة ذلك بتأليه الشمس على النيل تصويرا ،
ثم مبله إلى قصة أم موسى وربطها أيضا بالنيل والتابوت . والاستعانة
أيضا بالتشبيه بقميص يوسف عليه السلام ، وكذا حديثه عن الحشر
كمصدر من عناصر حسه العيى *

وبذا تتعدد ألوان التشابه بين الشاعرين سواء فى تناول المسادة
التصويرية أو حتى فى أسلوب معالجتها وعرضها ، وكذا فى خليفة
على المستويين النفسى والفنى *

وعلى قدر صلالة نوثية ابن زيدون بصاحبها ، وما استطاع من خلاله أن يوسع دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع تسويق أن يكتسب منها ذلك اللون الذاتى الصادق بما فيه من الأثين والشوق والمنحيب واللهفة إلى وطنه الأم وإلى أمه أيضا بطولان مما توج به قصيدته فى أبيات الختام :

كنز بحاوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤدينا
إذا حملنا لصر أو له شجنا
لم ندر هوى أى الأيمن شاجينا

ثم لا يخفى ما يجمع بين القصيدتين من ذلك الحس النفسى المشابه فما يربط بين جزئيات كل منهما بوجه عام فلا يكاد يفلت بيت من أداء معنى ، أو إضافة صورة أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشعارين ++ صحيح أن الصور تطرح زمانيا بين الماضى والحاضر ، ولكن الربط النفسى يكسر حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعري المتماسك بين وحدات القصيدة + فلم تكن ذكريات الماضى وآلامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ، ليقارنها بواقعه الأليم ، وفى الحاليتين لا يتوانى عن الإفراط فى تصوير الزمن الذى قهره وهز كيانه وانتصر على إرادته وحطمها +

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة يبدو الوضوح عنصرا هاما فى الصياغة والسبك ، وتبدو روح الولاء والانتماء مسيطرة على كل من الشعارين فى ذلك الحنين إلى ماضى الفن . ليستفى منه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماما عن جذوره أو أصوله فى الماضى البعيد بدليل ما عرضنا له من مادة شعرية وقف عندها ابن زيدون من نونية البحترى ليستوحى منها اللوم فى الهوى ، العذر وعدمه ،

وسخط اللائيم ، وحزن القلب المتيم ، وجرم الأيام والليالي وذم العهد
والدهر ، وتحية الطيف ، ومعاناة الوجد . ومن هنا غرد كل من
الشاعرين بلحنه العذب من خلال حور سبقه إليه الأسلاف ،
فجاء ذلك الشاب في الشكل العام لذل من القصصيتين بوحى كمون
التراث في نفسه واستلهمه إياه دون الخضوع الكامل له أو الرضا
باستعباده لأى منهما ، وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة
بدت واضحة في تجربة كل منهما على لغة التميز بينهما ، ثم بين
كل منهما وبين البهتري في نونيته . ثم يبقى مؤخدا أن كلا منهما قد
أبرز ركائما ثقافيا واضحا في قصيدته . يكفى للكشف عن حرصه على
تصفح دواوين الشعر القديم . حتى احتذى ما أعجبه منه .
واستعار ما وجدته متسقا مع واقعه النفسى والحضارى بلا تردد ،
وكيف يتردد وقد أحس أن هذا التراث ملك له ، يستطيع أن يتعامل
معه ويقيده منه ويضيف إليه ويطويعه لخصوصية تجربته . ومن هنا
لا يضير ابن زيدون شيء إذا ظهر عنده ذلك التثابة بين قوله « وإن
كان يروينا فيظلمينا » وقول شعراء المشرق كما ورد عند بشير
« يزيدك وجهها حسنا إذا ما زدته نظرا » أو قول ابن الرومي :

ربى إذا ما زدت من شربه
ريا ثنا فى الرى ظمأنا
كالخمر أروى ما يكون الفتى
من شربها أعطش ما كانا

فهو يعرض نظرية التوالد التى ترنم بها شعراء المشرق وقد
بدا قريبا منهم فى حسه الحضارى ، شديد الميل إلى ثقافتهم حتى
فى أدق معانيها .

وهو ما يتردد له نظير فى طرح صورته « سران فى خاطر الخللاء »
بما يذكرنا بالصورة التى رسمها النواسى فى قوله الخمرى وقد
صور البعد الزمنى لرحلة عصابة المجان :

ولا يبل جلاباب علينا وحولنا
فما إن ترى إنسا لديه ولاجنا
يصاحبنا إلا سماء نجومها
معلقة فيها إلى حيث وجهنا

أو قول المتنبي :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأثنى وبياض الصبح يغرى به
فمثل هذه الصورة التى أفاد فيها ابن زيدون من شعراء
المشرق لا تقل فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صور مبتكرة
احتضنت مشاعره ، وصورتها بشكل صادق ، فبدت دليل ذلك التواحد
الفنى بين القديم والجديد ، كما بدت أصدق دليل على أن شاعر الأندلس
حين يترنم لا يستطيع أن يفصل عن شاعر المشرق الذى سبقه إلى
الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة ، كما سبقه إلى التصوير الفنى
لها من خلال أدوات حضارته وعصره وكأنه وضع فى جعبته كل
شعراء الشرق إلى جانب نونية البحتري .

وكما عاش كل من الشعارين تجربته بين ماض وحاضر ، فقد عاشها
فنيا بين تراث سلفى وظرف حضارى جديد ، أخذ من كل منهما وزواج
ليخرج بحسنة جديدة فيها تلك المزاوجة الهادئة بين المتناقضات ،
إلى جانب القدرة على الابتكار والإبداع بما يكفى للدلالة على المواهب
المفردة المتميزة .

ولم يقف التاريخ الأدبى وحده مصدرا من مصادر ذلك الإبداع ،
إد بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشعارين ، وتفصح
عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم رأينا
ذلك التأثير فى الحديث عن جنة الخلد ، وسدرتها ، والكوثر العذب
وغيرها من صور يستمددها الشاعر من معين الدين الإسلامى الذى
عد فرعا أساسيا من فروع ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور

الأدب وامتداد حركته وتنوعها ، وهو ما اندمغ به شوقى إلى مؤثرات متنوعة من المادة القصصية القرآنية أيضا .

ويظل ملفتا النظر أن شعراءنا الثلاثة لم يتعاصروا ، فكل منهم كان مسئولا عن حقبة زمنية ، استلهم وحى تراثه من خلالها ، واستوعب تجربته تائرا بها ، ودورها تأثيرا فيها ، الأمر الذى يختلف — بداية — عن مسلك شعراء النقاء الذين كانت تربطهم المعاصرة والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة أو الكوفة ، ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الديغ الجدلية أو الإثنائية ، أو روح السب واللمن وعرض المثلاب أو حيق الإقناع التى لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . ففى مقابل هذه الألوان بقيت أمام شعرائنا هذه المواقف الوجدانية الصادقة على ما فيها من هدوء ، أو حزن وبأس وخابة إذ بدت دواغمهم إلى انخلم متقاربة فى طبيعتها النوعية إزاء العالم العزلى . ولم يكن أى من شعرائنا فى حاجة إلى ما يمنعه شاعر النقيضة حيث يقف على نك جزئية صغيرة أو كبيرة مما يطرحه الشاعر الآخر سواء فى عرض المواقب أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص ، وتمايزه وحرية فى التعبير دون تقيد بذاك النطاق الذى يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى . وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيصلا واردا فى تشخيص عمله الفنى ، الأمر الذى تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها .

إلى جانب ما يظل دالا على إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش موقفا يفرض عليه تلك المعارضة . فيجد فى أذا سلفه ما يساعده على إفراغ التجربة كما يريد لها ويثملها .

وخلاصة القول أن الشعراء فى المعارضة الفنية بدا قادرا على طرح كثير من طاقاته الفنية بشكل يضبطه واقعه النفسى ، حتى يفرض صورته بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحورا وانطلاقة وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقا .

(٢) السينية

سينية البحترى

- ١ صنت نفسى عما يذنب نفسى
وترفعت عن جدا كل جيس
- ٢ وثماسكت حين زعزعتى الدهم
ر التماسا منه لتعسى ونكسى
- ٣ بلغ من صابة العيش عندى
طففتها الأيام تطفيف بخرس
- ٤ وبعيد ما بين وارد رفته
علل شربه ووارد خمس
- ٥ وكأن الزمان أصبح مجمو
لا هواه مع الأخرس الأخرس
- ٦ واشترائى « العراق » خطبة غبن
بعد بيعى « الشام » بيعة وكس
- ٧ لا ترزنى مزاولا لاخترارى
بعد هذى البلوى فتتكر مى
- ٨ وقديما عهدتني ذا هبات
آبيات على الدنياات شمس
- ٩ ولقد رابنى نبو ابن عمى
بعد لين من جانبيه وأنس
- ١٠ وإذا ما جفيت كنت جديرا
أن أرى غير مصبح حيث أمسى
- ١١ حضرت رحلى الهموم فوجه
ت إلى « أبيض الدائن » عنسى
- ١٢ أتسلى عن الحلوظ وآسى
لحل من « آل ساسان » درس

- ١٣ أذكرتينهم الخطوب التوالى
ولقد تذكر الخطوب وتنتسى
- ١٤ وهم خافضون فى ظل عال
مشرف يحصر الميـون ويخس
- ١٥ معلق بابه على « جيل القبر—
ق إلى دراتى « خلاط » و « مكس »
- ١٦ حل لم تكن كاطال « سعدى »
فى فقر من البسـابس ماس
- ١٧ ومسـاع لولا المحابة منى
لم تعلقها مسعاة « عنس و عيس »
- ١٨ نقل الدهر عهدهن عن الجـ
دة حتى رجعن أنشاء ابس
- ١٩ فكان « الجرماز » من عدم الأـ
س وإخلاله بنية رمسـس
- ٢٠ ! و تراه علمت أن الـالى
جعلت فيه مأتما بعد عرس
- ٢١ وهو ينبيك عن عجائب قوم
لا يثاب البيان فيهم بلبس
- ٢٢ وإذا ما رأيت صورة « أنطاكـ
ية » ارتعت بن « روم » و « فرس »
- ٢٣ والمنايا موائل و « أنو شروا
ن » يزجى الصفوف تحت الدرس
- ٢٤ وعـراك الرجال بين يديه
فى خفوت منهم واغماض جرس
- ٢٥ من مشيح يهوى بعامل رمح
ومليح من السنن بتـرس
- ٢٦ تصف العين أنهم جد أحيا
لهم بينهم إشارة خرس

- ٢٧ يغتلبى ليههم ارتيابى حفسى
تتقراهم يداى بلمس
- ٢٨ قد سقانى ولم يصرد « أبو الغو
ث » على العسكرين شربة خاس
- ٢٩ من مدام تظنها هى نجم
ضوا الليل أو مجاجة شمس
- ٣٠ وتراها إذا أجدت سمورا
وارتياحا للشارب المتحس
- ٣١ أفرغت فى الزجاج من كل قلب
غوى محبوبة إلى كل نفس
- ٣٢ وتوهمت أن كسرى « أبرويى
ز » « معاطى » و « البلهيز » أنى
- ٣٣ حلم مطبق على الشك عيني
أم أمان غين ظنى وحدى ١٤
- ٣٤ وكان الإيوان من عجب الصند
مة جوب فى جنب أرعن جلس
- ٣٥ يتظنى من الكآبة إذ يبى
دو لعينى مصبح أو ممسى
- ٣٦ مزعجا بالفراق عن أنس ألف
عز أو مرهقا بتطليق عرس
- ٣٧ عكست حظه الليالى وبات الـ
متستري يفه وهو كوكب مرسى
- ٣٨ فهو ييدى تجلدا وعليه
كلل من كلال الدهر مرسى
- ٣٩ مسمخر تعلو له شرفات
رفعت فى رعوس « رضوى وقديس »
- ٤٠ ليس يدرى أحسن إنس لجن
سكنوه أم صنع جن لإنس

- ٤١ غير انى اراه يثـهـد ان ايم
يك بانينه فى الماوك بنـسـى
- ٤٢ فكسانى ارى المراتب والقـو
م اذا ما بلغت آخر حـسـى
- ٤٣ وكان الوقود ضاحين حـسـرى
من وقوف خلف الزحام وخـنـس
- ٤٤ وكان الثقيان وسط المقاصـيـد
ر يرجعن بين حـو ولـعـس
- ٤٥ وكان اللقاء اول من امـس
ووشك الفراق اول امـس
- ٤٥ وكان الذى يريد اتباعـا
طامع فى لحقوقهم سـبـح خـمـس
- ٤٧ عمرت للسور دهرًا فصارت
للتعزى رباعهم والتاسـى
- ٤٨ فلها ان اعينها بدمـوـع
موقفات على الصبابه حـبـس
- ٤٩ ذاك عندى وليست الدار دارى
باقتراب منها ولا الجنس جنـدى
- ٥٠ غير نعمى لأهلها نند أهلى
غرسوا من زكاتها خير غـرـس
- ٥١ أيدوا ملكنا وشـدوا قـوـاه
بكماة تحت السنور حـمـس
- ٥٢ وأعانوا على كتائب « أرياط »
بطعن على النـصـور ودعـس
- ٥٣ وأرائى من بعد أكلف بالأشـرا
ف طرا من كل سـنـخ وأـس

ومن سسينية شوقى

- ١ اختلاف النهار والليل ينسبى
أذكر لى الصبا وأيام أنسى
- ٢ وصفنا لى ملاوة من شباب
صورت من تصورات ومس
- ٣ عصفت كالصبا اللعوب ومرت
سنة حلوة ولذة خلسى
- ٤ وسلا محر هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
- ٥ كلما مرت الليالى عليه
رق والعهد فى الليالى تنسى
- ٦ مستطار إذا البواخر رنت
أول الليل أو عوت بعد جرس
- ٧ راهب فى الضلوع للسفن غطن
كلما ثرن شاعن بنفس
- ٨ يا ابنة اليم ما أبوك بخيل
ماله مولعا بمنع وجبس
- ٩ أحرام على باليله السدو
ح حلال للطير من كل جنس ؟
- ١٠ كل دار أحق بالأهل إلا
فى خبيث من المذاهب رجبس
- ١١ نفسى مرجل وقلبى شرع
بهما فى الدموع سبرى وأرسى
- ١٢ واجعلى وجهك (الفنار) ومجرا
ك يد (الشجر) بين (رمل) (مكس)
- ١٣ وطنى لو شغلت بالخاد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نئسى

- ١٤ شهد الله لم يغيب عن جفونى
نسخه ساعه ولم يخل حسى
- ١٥ وكأنى ارى الجزيره ايجاً
نعمت طيره بارخيم جرس
- ١٦ لا ترى فى رشابه غير من
بجميل وشاهر غذل غرس
- ١٧ فلك يكسف الشمس نهرا
ويسوم البسود ليله وخس
- ١٨ ومواقيت للأمور إذا ما
بلغتها الأمور هارت لعرس
- ١٩ دول حالرجال مرتهنسات
بقيام من الجـدود وتمس
- ٢٠ وليال من مل ذات سسوار
اطمت كل رب (روم) (وفرس)
- ٢١ سددت بالهلال قوسا وسلت
خنجرا ينفذان من مثل ترس
- ٢٢ حنمت فى القرون (خوفو) و (دارا)
وعفت (واثلا) والوت (بعبس)
- ٢٣ وعظ (البحترى) إيوان (خسى)
وسفتنى القصور من (عبد شمس)
- ٢٤ قرية لا تعد فى الأرض نسانت
تمسك الأرض أن تميد وترسى
- ٢٥ غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلس
- ٢٦ ركب الدهر خاطرى فى ثراها
فأتى ذلك الحمى بعد حدس
- ٢٧ فتجلت لى القصور ومن فى
ها من العز فى منازل قعس

- ٢٨ وكأنى بلغت للعلم بيتا :
فيه مال العقول من كذ درس
- ٢٩ قدسا فى البلاد شرقا وغربا
حجة الوم من فقيهه وقبس
- ٣٠ سنة من كرى وطيف أمان
وحا القلب من ضلال وهجس
- ٣١ وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس
- ٣٢ من (الحمراء) جللت بغبار الدم
ر كالجرح بين برء ونكس
- ٣٣ كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
لمحتها العيون من طول قبس
- ٣٤ مشت الحادثات فى غرف « الحم
راء » متى النعى فى دار عرس
- ٣٥ لا ترى غير وافدين على التا
ريخ ساعين فى خشوع ونكس
- ٣٦ نقلوا الطرف فى نضارة آس
من نقوش وفى عصارة ورس
- ٣٧ وخطوط تكفلت للمعاني
ولألفاظها بأزين لبس
- ٣٨ وترى مجلس السباع خلاء
مقفر القاع من ظباء وخنس
- ٣٩ آخر العهد بالجزيرة كانت
بعد عرك من الزمان وخرس
- ٤٠ فتراما ، نقول : راية جيش
باد بالأمس بين أسر وحس
- ٤١ ومفاتيحها مقاليد ملك
باعها الوارث المضيع ببخس

- ٤٢ خُرج القوم في كُتائب حِمْ
عن حفاظ 'كموكب' الدفن خُرس
- ٤٣ ركبوا بالبحار نعشا وكانت
تحت آبائهم هي العرش أمس
- ٤٤ رب بان لهادم وجموع
لثنت ومضن لخص
- ٤٥ إمره الناس همه لا تأتي
لجبان ولا تسنى لجبس
- ٤٦ وإذا ما أصاب بنيان قوم
وهي خلق فإنه وهي أس
- ٤٧ يا ديارا نزل خالد ظلا
وجنى دانيا وسلسال انس
- ٤٨ محسنات الفحول لا ناخر في
ها بقيظ ولا جمادى بقرس
- ٤٩ نسيت أفرخى بذلك ريشا
وربا في ربك واشتد غرس
- ٥٠ هم بنو مصر لا الجميل لديم
بمضاع ولا المنيع بمنسى
- ٥١ من لسان على ثنائك وقف
وجنان على ولائك حبس
- ٥٢ حسبهم هذه الطلول عظات
من جديد على الدهور ودرس
- ٥٣ وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب عنك وجه الناس

فمنذ بداية الحديث الذاتي بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بحقيقة
الدهر وقدره الأيام على أن تنسى الإنسان كل شيء مع مرورها ،
ولذلك راح يخاطب صاحبيه — على سبيل التقليد — طالبا منهما أن

يذكرهم بما كان له فى ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو
والأنس ، الأمر الذى يكشف — منذ البداية — عن شدة حنين
الشاعر إلى مصر ، وطنه الذى يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه
وحسبائه . فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة فى شطره
الأول ، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر ويسلم بقدرته على أن
ينسى الإنسان كل شيء . واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته الماضية
التي جرت إلى عرض تلك الأمنية التي تمنى فيها ما طلبه من صاحبيه
أن يصفوا له فترة مشرقة مرت من شبابه سريعا ، وكأنها حلم أو هي
من نسيج الخيال أو كانت ضربا من المس ، إذ بدت حافلة باللهو
والمجون وطيش الشباب . ونظرا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحسن
مرورها سريعا كريح الصبا بما عرف من طيب رائحتها ، أو هي خلصة
من نوم اقتضى من خلالها لذته التي سرعان ما انتهت حين فتح عينيه
على آلام واقعه الكئيب .

وفى تدرج منطقي ينتقل شوقي إلى موضوعه الذى أثار أشجانه
وجدد آلامه . فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه
قد سادها ، أو أن الزمن قد هيا له الدواء الذى يساعده على هذا
السلو ، وكأنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضמיד الجراح
وتخفيف آلام الأحران . ومع هذا يسجل فشل الزمن فى إنهاء
آلامه ، تأكيداً منه لفداحة الخطب وإحساساً بضخامة جرحه الذى
تجسد فى آلام الفراق بعيدا عن مصر حيث نفى إلى الأندلس ،
وذلك يرى جرحه مختلفا فى طبيعة تلك الجروح التي يمكن للزمن
السيطرة عليها أو الإسهام فى شفائها . وهو يطرح تساؤله فى صيغة
استنكارية « هل سلا القلب عنها ؟ » ويزداد الاستنكار حين يخصص
الطلاب بمصر بالذات . لزيادة ما هو بصددده من الاستنكار واستبعاد
قدرته على شيء من هذا السلو .

ومن الاستنكار إلى التقرير يحمو شوقي الليالى وهى تؤثر فى
قلبه كلما مرت به فتزيد من حزنه وألمه ، ويرق قلبه من كثرة أشجانه

على عكس عادة الليالى مع غيره ، حيث تنسى الآخرين همومهم ، ولكن
أنى له هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة
جرحه .

ومن هذه الآلام النفسية ينقل المشهد إلى تصوير واقعة السفر
ذاتها عائداً بذلك إلى بيان أسباب حزنه وألمه ، عيجور قلبه وقد
كاد يطير من شدة ما انتابه من قلق واضطراب حين وصل إلى مسامعه
الإنذار بالرحيل متمثلاً فى صوت البواخر التى شبهها الشاعر بالذئاب
وقد راقت تعوى فتوقع فى نفسه مشاعر الرهبة والجزع والخوف
فى رقت ظل فيه قلبه راهبا متيقظاً فطناً منتبها للسفن خشية الرحيل
دونه ، ولذلك حدث هذا الاتحاد أو التزاوج الذى صوره بين دقائق
قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتها ، ظمأ سمعها اشتد
قلته ، وزدادت ضربات قلبه من شدة هذا الفرع الممزوج
بالمزج إلى العسوة .

ومن هذه المقدمات التى يرسمها ينتقل شوقي ليصور بخل اليم
الى الرعم مما هو معروف عنه من كرم وجود ، جعله مضرب الأمثال ،
مراح يستنكر منه أن يبخل عليه حين يرفض إعادته إلى وطنه ، وكأن
المياه قد نضبّت ، فلم يعد البحر بحسراً ولا السفن سفناً بل كأنه
ينتهم من الشاعر فيصر على استمرار حبسه فى بلاد الأندلس بعيداً
عن أهله ووطنه . وهنا تتطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصوت
المساخط الذى يصبح مستنكراً كل ما يراه من وقائع سياسية هيئات
بالأجانب أن يعيش فى مصر على اختلاف الأجناس الذى ينتمى إليها ،
فى نفس الوقت الذى حرم عليه — وهو أحد أبناء مصر — أن يستمتع
بخيراتها أو حتى بالعيش فيها .

وإذا يحاول شوقي فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك
الحكمة العامة التى أتبع هذا الحديث بها ، والتى رأى فيها كل وطن
أحق بأهله ، وهو أمر نتقبله طبايع الحياة وترفضه شرائع البشر ،

ومن هنا أيضا راح يستنكر أن يحدث غير هذا خياره إثمًا مكروها
يئنأفي مع نواويس الحياة فقصده إلى التنفير منه *

ويتأرجح موقف الشاعر بين آمانياته وبين اليأس من تحقيق شيء
منها ، ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس والغموض إذ يرى السفينة
كأنها ترفض أن تعود به إلى وطنه ، وهو يتحایل حين يهيبء لها
الوسائل التي تيسر لها تلك العودة المرتقبة إلى مصر ، جاعلا من
نفسه — وقد اشتدت حرارته من الشوق — مرجلا يمكن أن يدفعها إلى
المسير السريع ، كما يقدم لها قلبه لعلها تتخذ منه شراعا يساعدها أيتها
على تلك العودة ، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحرا تسير فيه
وترسى * ومن هذا الخيال صور شوقي استجابة السفينة — كما
تمناها — حيث بدأت في الإقلاع ، وهو يتمنى أن يكون إقلاعها إلى
« الاسكندرية » بمعالمها المختلفة من شمالها إلى جنوبها ، وحين يزداد
شوقه إلى « الإسكندرية » يكرر الحديث حولها مرارا فيذكرها مره
بالشعر ، وأخرى بالفنار ، وثالثة بتحديد مناطق « المكس » و« الرمل »
وهي أماكن لها رصيدها في نفس الشاعر الذي ربما وجد متته في
ترديد اسمها فهي قطعة من وطنه الذي يفضلها على أي شيء آخر في
عالمه مهما بدا عزيزا على نفسه *

وبذا أتى شوقي على تصوير كل ما في الموقف من حرارة وشوق
في ذكر وطنه تعلقا بهذا البيت المشهور الذي يصور فيه انشغاله به
دون سواه ، ولو أن الجنة هيئت له لعاوده الشوق إلى وطنه مستبدا
إياه بتلك الجنان — بل يزداد الموقف توكيدا حين يشهد الله على ما يقوله
ويفيض في تفصيل حنينه إليه ، إذ لا يزال جفنه شاخصا لا يكاد
يبحر شيئا سوى وطنه وقد مثل أمامه مثولا قويا جعله يراه كل
ساعة وقد ملأ عليه كل حواسه ومشاعره *

ومن اللوحة العامة التي رسمها شوقي وضمنها حكمته المشهورة
استعان ببعض التفاصيل التي تخدم موقفه النفسي بما يحكيه من ذكريات

ماضيه وشهدة رغبته فى معاودة أيام الصبا ، إذ تذكر «الاسكندرية»
برماها ومكسها وكلما تذكر « القاهرة » بجزيرتها هاجت أتجانها .
واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها وشدو طيورها .

كما يعاوده الحنين إلى نيل مدر الخالد فيجسد- ده خياله سيلا
متدفقا فى واديه الأخضر ، وهو النبع الأول الذى يرتوى منها أبناءه
ارتواء الحياة على خفافه ، ولذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له
حذا فى شربة منه . مما يدفعه إلى مزيد من التسخيخ إذ يرى هذا
النيل ابنا لمساء السماء منذ مصادره الأولى من جبال الحبشة ، إلى
مجيئه جيشا عظيما ، أو موكبا ضخما لا تستطيع العين أن تحيل النظر
إليه من شدة ضخامته وعظمته . . هى صورة تسجل ضخامة النيل
فى نفس شوقى ، وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه ، وله فى
النونية أيضا - كما رأينا - حوار تصويرى حول ضخامة النيل ومكانته
فى نفسه وهو واحد من أبناء مصر الذين يقفون دائما أمامه معترفين
بدوره فى حياتهم . وشاكرين جميله الذى يظهر عندهم فى غرسهم
وزرعهم .

ويجره الحنين من خلال عرض مشاهد الماضى كما سيطرت على
خياله وذابته إلى معاودة شكوى الأيام والزمن . بعد أن أبعد عن
وطنه ، وكأنه يستمد من أفلاك النحاس هذا التشاؤم الذى جنى
عليه ، فأدى إلى نفيه ، وهو أمر لا يراه غريبا إذا ربطه بقدرة هذه
الأفلاك على أن يكون نذر شؤم للشمس والقمر والكواكب ، فلا غرو
أن تجلب له هو الآخر ذلك النحاس ، بل تنسحب رؤيته التشاؤمية
على الطبيعة كلها من حوله فيراها من منظور تحكمه الكآبة التى تحول
دون تحقيق رغباته أو أهوائه ، وكأن الزمن يقف له بالمرصاد حين
يأتى دائما بعكس ما يتمناه .

وهو يحاول التخفيف على نفسه حينما من منطلق رؤيته العامة

لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال فما
بالك بضعف الفرد الواحد أمامه .

وفى إطار خياله السابح فى ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك
قرطبة عامرة بأهلها ، وقد انتشر فيها من ضروب الثراء الفكرى ما أتى
عليه الزمن فتضاءل ودرس ، وإن بقيت منه معالم تحكى قصة تلك
السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور .. وإن
كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن ، فقد عفت آثارها
وامحت ، وتحولت إلى تراث بال لا يتجاوز أن يوظف نفسه فى الشهادة
لصانعيه بالعظمة والمجد .

ويلج عليه هنا مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة عبر ذلك
الماضى البعيد حيث جذبت أنظار العالم إليها ، واتجه إليها الفقهاء
والقساوسة ، وأصبحت أهلا لكل الحضارات وموئلا للعلماء ،
شرقيها وغربيها ، كما حسارت قلعة للعمران والفكر الراسخ لولا
سطوة الزمن عليها .

وحين أحس شوقى آلام واقعه بدا يصور المفارقة بين حقيقة
ما يراه وما يترأى له فى إطار التاريخ فتبين أن ما عرضه من عظمة
قرطبة لم يصدر عنه إلا فى غفوة أو شك من خلالها أن ينام ، وعندها
تخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها ، وهى أمنية كان يرجوها حقيقة
وواقعا وألا يكون الزمن قد قضى عليها ، ولكن أنى له ذلك وقد أفاق من
غفوته ليدرك أن الواقع شئ آخر مختلف ، وأن ما عاشه لم يكن
إلا ضلالا ووهما من صنع خياله فحسب .

لقد برزت الحقيقة التى رآها فى مشهد تلك الديار المقفرة التى
لم يعد بها أنيس من البشر منذ خربت وتحولت إلى آثار ، فلم يعد
لأهلها أن يروا من مشاهدتها المرئية والمحدوسة شيئا إلا من خلال
عالم الذكرى .

ومن قرحطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقى ليصور جور الزمن عليها هي الاخرى حتى لحقت بأختها . وكأنها قد أصيبت بنفس المرض فلم تعرف وسيلة للبرء منه بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها ، وهي لا تتجاوز أن تدون برقاً يلوح للمعبر ويختفى ، همما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة فترة طويلة ، راحت العيون ترمتها على مكانتها فكانت مصباحاً يضيء لأهلها إلى أن جاز عايتها الزمن لهاذن بانبيارها ، وحولتها مصائبه إلى مأتم بعد أن كانت ديار عرس ، فتحولت إلى خراب يعيش فى ركن من ذكرى التاريخ ، وراحت أهلاً لالتماس العظة والعبرة فى خشوع ورهبة أمام عراقة هذا التاريخ ، ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما هي تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان المباقية . وكأنها نبات الأس أو عصارة الورس ، وقد استندت نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها ، وزادت معه حيوية نقوشها المباقية . وقد ألح شوقى على أن يخصص من مشاهد « الحمراء » بعض رسوماتها وخطوطها التى تكاد تنطق بمعالم حضارتها العريقة ، إذ أصبح مجالس السباع فيها فقرا خربا لم يعد فيه مصدر للذكرى . حتى من تلك الحور والنقوش والتمائيل المباقية (١) *

وفى تتبعنا لمعارضات شوقى بالذات يتراءى لنا شاعرا مؤرخاً من طراز متميز ، شذو حسه التاريخى لأن يتحول إلى شاعر مؤرخ كشف هراصة عن هذا الحس الكامن من ثقافته بما نظمه حول (كبار الحوادث فى وادى النيل) (٢) *

وتصريحه بالتاريخ فى دعائه على قمييز :
لا رعاك التاريخ يا يوم قمييز ولا طنطننت بك الأنبياء
وكذا فى حديثه عن دولة الفرس تحقيرا وهجاء (٣) :
لا تسلى عن دولة الفرس ساءت دولة الفرس فى البلاد وساءوا

(١)

(٣) نفسه ٢٣/١

(٢) الشوقيات ١٧/١

أو عن الاسكندر :

شاد اسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء (١)

أضف إلى هذا ركام الأحداث التاريخية التي استوقفتها، ويمكن تأملها في تصفح سريع للشوقيات على طريقة عرضه لانتصار الفتح في الحرب والسياسة في البائية التي عرضنا لها معارضته لبائية أبي تمام (٦٠/١) إلى ما يتجاوز به ذلك التاريخ الحربى إلى المقاريخ الدينى فى حديثه عن مصر وموسى (٢٧/١) إلى مولد عيسى (٢٨) ، ورسالة محمد ﷺ (٣٠) ، إلى ما عرضه فى الهمزية النبوية من دقائق هذا الحس بدءا من تعرضه لآدم عليه السلام (٣٤/١) ، إلى المسيح والعذراء (٣٥) ، إلى محمد ﷺ وجبريل عليه السلام (٣٥) إلى الصديق رضى الله عنه (٣٥) إلى على ابن أبى طالب والسيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنهما (٤١) إلى غير ذلك فى كثير جدا من المواقف التاريخية التى يشهد شغفه بتناولها ومعالجتها فنيا حتى تستطيع أن تعده شاعر التاريخ الإسلامى، وتاريخ العروبة ، وتاريخ مصر أيضا منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد على فما أكثر حواراه حول الأهرام وأبى الهول وتوت عنخ آمون باعتبار دلالاتها التاريخية ، إلى حديثه عن رمسيس (٢٠/١) ، أو إيزيس (٢٦) ، (٣٨ أو الكهان (٣٨) ، ناهيك عن انشغاله بتاريخ عصره — وهذا طبعى — مما يعكسه فى قصائد كثيرة على غرار ملنظم حول مشروع ملنر (٧٢/١) أو مشروع ٢٨ فبراير ، وما يشبهه من أحداث كبار التحم فيها مع واقعه ، فبدأ أقرب إلى بيئته السياسية والاجتماعية منذ نشأته بباب إسماعيل على حد تعبيره :

أخون إسماعيل فى أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيل ١٩

(١) الشوقيات ٣٠/١

إذ تظل إشارته إلى التاريخ علامة على انشغاله به حين يصور
موكبته : (١)

فى موكب وقف التاريخ يعرضه فلم يكذب ولم يذمم ولم يرب

وكأنه يلتمس منه الصدق والثناء واليقين بعيدا عن الخن أو
الكذب أو الزيف ، ولذا راح يتهدد فى محرابه حين دور ذلك المحراب :

أقضى إلى ختم الزمان ففخسه وحبا إلى التاريخ فى محرابه (٢)

وهو ما ذهب إلى تدويره أيضا فى إعجابه بيد التاريخ على
نفس الدرجة من الصدق وقد أحاله إلى صورة :

خلو الأكاليل للتاريخ إن له يدا تؤلفها درا ومختلبا (٣)

وما هو يعنون لكثير جدا من قصائده بهذه اللغة التاريخية على
طريقة تنساواه لـ (خلافة الإسلام) (٤) ، غيرهما مما يزدحم
به الديوان .

ولا نريد هنا الإطالة حول كل جوانب الثقافة التاريخية لتسوقى
إلا باعتبارها مدخلا إلى ثقافته التراثية فى مجملها ، ومؤشرا من
مؤشرات حركته على المعارضة الشعرية من هذا المنظور الذى ضمن
فيه بما ثقفه إلا أن يعلن استفادته بما أعجب به منه ، وتقديمه فى
مزيج بين ذاته ، وبين تلك المسادة الموروثة التى وقف عندها سواء
لدى شاعر الأندلس أو شاعر المشرق العربى على نحو ما رأيناه
فى موقفه من شعر البحترى حين عارضه فى السينية أو درج
بإعجابه الصريح بتجربته . أو ما سجله فى تحوله إلى أبيات البحترى
من رأيته فى رثاء المتوكل على الله فإذا بشوقي يلتمس حس
البحترى ليقول :

(٢) نفسه ٨٧/١

(١) الشوقيات ٦٢/١

(٤) نفسه ١٠٥/١

(٣) نفسه ٧٩/١

فيا ليت شعري أين كانت جنوده
وكيف تراخت في الفداء قواضيه
وردت على أعقابهن سفينه
وما ردها في البحر يوما محاربه
وكيف أفانتته الحوادث طلبه
وما عودته أن تفوت رغائبه (١)

مما يشدنا مباشرة إلى حديث البحتری واستنكاره لمقتل الخليفة .
وتساؤله عن حراسه وجنده :

فأين عميد الناس في كل نوبة
تتوب ونهاى الدهر فيهم وأمره ؟
وأين الحجاب الصعب حيث تمنعت
بهيبتها أبوابه ومقاصره ؟
فما قاتلت عنه المنون جنوده
ولا دافعت أملاكه وذخائره (٢)

ويبدو هذا الإعجاب من أطراف خفية كثيرة يبدىها هذا
الإيقاع من ناحية ، وتكرار التأثير التصويرى أو حتى في أساليب
الصياغة من ناحية أخرى ، فإذا كان البحتری قد اتهم ولى العهد
بالتورط في الحدث واستنكر أمره في لغته الاستفهامية الدالة :
أكان ولى العهد أضمر غدره ؟ فمن عجب أن ولى العهد غادره ؟!

تراه يفترب منه في التناول الأسلوبى للصيغة :
وهل رفع اللداء العضال وزيره وهل حجب الباب الممنع حاجبه ؟

(١) الشوقيات ٨٢/١

(٢) ديوان البحتری ١٠٤٨/٢

وحتى في كلام الباحثين متساهلا عن عميد الناس في البيت المذكور
أنفا ، ترى ضده لدى شوقي أيضا في نفس المستوى الاستفهامي
السدال :

وهل قدمت إلا دعاء شعوبه وساعف إلا بالصلاة أقاربه ؟

ولا نقصد من وراء هذه الشواهد إلا استكمال صورة الإطار
الثقافي للمعارض وقد بدأ حريضا على حسه التراثي حرسه على حس
المعاصرة ، فحاول اصطناع صيغة من المزاوجة الهادئة بين الأمرين ،
ولعله عكس حسه التاريخي بأبعاد وفروعه المتعددة ومنها التاريخ
الأدبي الذي أفسح له المجال في تلك المعارضات الشعرية *

ولم يكن ارتباط شوقي في سفينته بالثرات بدعا بين الشعراء ،
بقدر ما يعد حلقه من حلقات التواصل الفني مع هذا التراث بالإنساق
إلى تجديده فيه وتحويره مما يساهم في تميته وتطويره ونخبه ،
نقد عرف شوقي جيدا كيف يحشد جزئيات دوره ، ويوزع عناصرها
وأركانها إلى لوحات كبيرة متجانسة فنيا ، ومتسقة نفسيا مع واقعها
الذي يمسوره *

وبذا يصبح من الحقائق الثابتة أن شوقيا قد ارتبط فكريا بالثرات
الشعري الطويل عن قناعة به ووعي خاص ، وهو ما يؤكد له حبه
تظهر فيه الصلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب ، وقد أشار في مقدمة
الطبعة الأولى من « شوقياته » إلى تأثره بطائفة كبيرة منهم مثل أبي نواس
وأبي العلاء وأبي العتاهية ، ووقف مشدوها أمام المتنبي وشعره .
كما ظهر تأثره بأبي تمام والبحتري وابن الرومي بوضوح شديد ،
ويكفي دلالة على تعلقه بالقديم تسميته داره في المحلقة بكرة
« ابن هاني » تشبها بأبي نواس *

وبما ارتد تعلق شسوقي بفن البحتري خاصة ، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شيعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع ، وتستسيغها الأذان على مر العصور ، فإذا كان البحتري « أراد أن يشعر غنى » كما يروى عنه ، فيكفى هذا مبررا لإعجاب شسوقي به واعتدائه بمدرسته وفنه +

ولعل هذا الدافع كان مساعدا له على تلك المعارضة التي نظمها مصرحا بهذا الإعجاب وطبيعة المعارضة في قوله :
وعظ (البحتري) إيوان (كسرى)
وشفتنى القصور من « عجد شمس »

ومن الواضح أن قصيدة شسوقي في جملتها قد نهجت نهج سينية البحتري في تصوير الإيوان الذي وقف أمامه حائرا فالح على ذهنه ذكر ماضيه مندهشا من صنعته الخارقة :

ليس يدري أصنع إنس لجن
سكنوه أم صنع جن لإنس ؟

كما صور اللوحة الفنية التي رآها على جداره وهي تكاد تنطق بمجد أكاسرة الفرس القدماء +

ولكن شوقيا - وهذا طبيعي بالنسبة له - لم يجمد عندما وقف عنده البحتري فلم يشغله أكاسرة الفرس قدر ما شغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار أيضا في صناعة تدهش العقول ، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس النحاس كعادته مع بقية الآثار والممالك التي قضى عليها +

ومع هذا كله تظل تلك الآثار شواهد إثبات على جمال الصناعة التي امتدى إليها القوم فأجادوا فيها وأبدعوا ، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقول وتثير فيمن يراها طاقاته الخيالية التي يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجاد أصحابها + ولعل هذا ما دفع الشاعر

إلى خطابها مدورا أنها ستجيبه فى حالتها الشاكية الحزينة ، فإذا هى
تترنم بأمجاد ماضيها وتتغنى بذكاء صانعيها وبما تحويه من أسرار
خفية لم يعرفها إلا الإلهى نسيدها . وفى دائرة الاعتراف بسيطرة
الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعا راح تسوقى يتساءل عن مكان
فرعون الآن وهو من هو فى ماضيهِ السحيق سائرا فى مواكبهِ الكثيرة
الفخمة . مسجلا أمجادا لا تحصى فى فتح الممالك وقهر الأمم وجلب
النحر والفخر لبلاده . كما يتساءل عن « إيزيس » التى كان النيل
يجرى تحت قدميها وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه
خلولا وعرضا .

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقى ليراها فى تناقضها مع
الواقع الأليم الذى حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت
تردد الشكوى وما من مجيب ! .. ويستمر على هذا النحو رنين
انسوت الشاكى الحزين عند شوقى ، وترداد أنغام الحزن مع تعدد
الدور وتوالى الأبيات مجسدة واقعه النفسى الكئيب الذى أسقطه
على كل هذه المعالم مستعينا بالتاريخ ومعلياته المختلفة .

(١)

وفى إطار الموازنة بين سينية شوقى هذه وبين سينية البحثرى
قلنا منذ البداية أن شوقيا لم يخف إعجابا بها حتى اعترف صراحة
أنه ينهج نهج صاحبها ويمسك سبيلها فنيا ، فإذا حاولنا عقد موازنة
تفصيلية بين القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه
منذ بداية القصيدة ، إذ يرد حديث كل من الشاعرين مغرقا فى ذاتيته
وكآبه بعيدا عن الأنماط التقليدية الشائعة فى مقدمات القصائد
العربية القديمة . فحديث الزمن ينسل ذهن الشاعرين ويسيطر عليهما ،
فالبحثرى يتماسك حين يزعزعه الدهر وشوقى يشكو تأثير الليل
والنهار فى نفسه ويسألها أن يذكره بماضيه فى شبابه وأيام أنسه ..
وعند البحثرى يتكرر لفظ الزمان تأكيدا لموقف الشكوى وانساقا مع

كأية نفسه (وتماسكت حين زعزنى الدهر ، طففتها الأيام ، كان
الزمان أصبح محمولا هواء) أو يذكر بمصائب الزمن : (أذكرتيتهم
الخطوب التولى ، نقل الدهر عهدهن ، لو تراه علمت أن الليالى ،
عمرت للسرور دهرا) *

ثم نتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضا عند شوقى فى
« اختلاف النهار والليل ينسى » « كلما مرت الليالى عليه » ،
« فلك يكسف الشمس نهارا » ، « وليال من كل ذات سوار » ،
« سددت بالهلال قوسا » ، « ركب الدهر خاطرى » ، « مشت الحادثات
فى غرف الحمراء » ***** الخ *

فكلا الشعارين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هذا
المنظور ، أعنى شكوى وطأة الزمن ومصائبه ، وإن كانت الشكوى
تتكرر فى أكثر من موضع فى قصيدة كل منهما ، مع اختلاف بين فى
طبيعة الموقف الاجتماعى إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما
بهذا القدر من التشابه ، فقد أحس البحترى ضعفه أمام صولة الزمن ،
وقد بلغ من العمر عتيا ، فلم يجد معادله الموضوعى الذى يتخذه وسيلة
للتعزى إلا تلك الديار الخربة ، وهى ديار لها وضع خاص شهد الزمن
نفسه ماضيها العريق وجنى عليها فى حاضرها الأليم ، فحاول الشاعر
أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليها حالته النفسية بما سيطر
عليها من الحزن والكآبة والضيق *

ويأتى شوقى ليعيش نفس الواقع النفسى تقريبا حيث امتد:
قلبه حزنا وضاق نفسسه ، حين عانى البعد عن وطنه فى منفاه ،
فاحس كأن عمره قد انتهى أيضا ، مما دفعه إلى استرجاع ذكريات
ماضيه السعيد متمنيا من الأيام أن تتسلف عليه وتعيد إليه منها
شيئا له يجد فيها شيئا من عزاء النفس *

أما عن الموقف الاجتماعى للشعارين فهو مختلف ومتشابه معا ،
هو مختلف لأن البحترى يشكو التسيب الذى شغل عليه ذهنه وضاق

به ، وعلى وجهه الاختلاف راح يشكو حياته فى المنفى ، بصرف النظر عن قضية السن هذه وقد اعتبرها البحترى من قبل منفى أيضا . ومع هذا يتفق الشاعر أن فى أن خلا منهما - فى الواقع - بعيد عن وطنه ، فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى ، بل كان وطنه فى الشام عموما أو فى « منبج » حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص ، ومع هذا فقد راح يحور حضارة الفرس ويبين شدة إعجابه بها وهم ليسوا من بنى جلدته * ويختلف الموقف عند شوقي فى هذا . لأنه يصور حضارة العرب القديمة خاصة ما كان منها فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاه ، ومن هنا كان توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس التسعوبى الذى يسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس وإغفاله الدور المشابه الذى نهضت به بقايا حضارة العرب التى كانت مزدهرة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد الأندلس لولا انشغال الشاعر بواقعه النفسى ومعادله الموضوعى دون سواهما ، وربما دافع عن نفسه فدفع هذا الاتهام حين قال :

وارانى من بعد أكلف بالأشراف طرا من كل سنخ وأس

ويعتمد كل من التساعرين فى أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية ، ولكن البحترى ركز كل همومه ليخلعها على الإيوان كمعادل موضوعى ، وعند شوقي يشمل بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرهما مما يقر بالمعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حولها إلى خراب *

ولا يخفى هنا أيضا وجه التشابه فى التصوير ، حيث نرى البحترى يقف مندهشا أمام صورة أنطاكية التى ظهرت على جدران الإيوان ليبدو مبهورا بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان ، وهو ما يرد له نخلير عند شوقي فى ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم الخلود من تلك التماثيل التى انتشرت فى ميادين المدن الأندلسية كشواهد على ماضيها العريق *

وهي استناد كل من الشعارين إلى الجنس التاريخي واعتماده عليه ما يبرز هذا التتبابه ويؤكدده ، فكلاهما يتفق مع الآخر في طبيعة المصدر الذي أخذ منه صوره ، فتترددت أسماء القبائل العربية عند البحتري « عنس » « عيس » وغيرهما ، وهو ما رددته شوقي أيضا عند « وائل » ، « عيس » وغيرهما كما أورد البحتري أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقي وما أورده أيضا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس على نحو ما سنراه تفصيلا .

ويرد ذكر الأسماء عند الشعارين كليهما ليحمل نفس الدلالات ، ففي معرض شكوى الزمن من خلال الذات نجد هذا الاتفاق ، ومن خلال الموضوع نرى البحتري يركز عدسته التصويرية على لوح انطاكية التي تشهد بعظمة الفرس ، وهو ما ردد شوقي له نظيرا في حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضا للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم ، وعاشوا حقا يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى من حولهم .

ولا تخفى إفادة شوقي من البحتري في بعض الصور الجزئية التي وردت عند كل منهما — وهي كثيرة — ، فالبحتري يصور الوفود وهي قادمة إلى إيوان كسري طالبة العطاء في لوحة التصوير عبر الماضي البعيد ، ليصور شوقي تلك الوفود التي ترد على التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة ، وإذا الوفود خاشعة أمام صولة هذا الزمن معترفة ببسوطته وهيمنته وراضخة لحكمه .

فإذا ما صور البحتري ما جنته الليالي على الإيوان حين أحالت أعراسه إلى مأتم وجدت الموقف يتردد لدى شوقي حين رأى الحادثات وقد تمشت في غرف « الحمراء » بكوارثها المتعددة التي حملت لها معها خبر النعمى إنذارا بموتها وخرابها .

وكان جناية الزمن على الآثار بدت استكمالاً لمشهد جنايته على كلا الشعارين ، فقد راح هوى الزمن عند البحتري ليميل مع الأخس

الأخس على حد تعبيره ، وهى الصورة المكررة عند شوقى فى تصويره
دخلوا الدول مع الزمان ههنا تتطابق — على حد تعبيره أيضا — مع
دخلوا قد وزعت بين الصعود والسقوط ، أو بين الارتفاع والهبوط .

ولذا صور البحترى اصطدامه بالواقع حين رأى أن المشهد
الخمري الذى رسمه لم يكن إلا نسجا من خياله على سبيل التمنى ،
فلم تكن زمره إلا حلما لم تشهده أرض الواقع ، ولم يكن موقفه من
منادمة كسرى ، إلا تماديا فى هذا الحلم الذى تمنى استمراره ،
ووقع فى حيرة من أمره ، فلم يعد يثنين الخيوط الدقيقة الفاصلة بين
الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية عنده :

« حلم مطبق على المشك عينى » ، وعند شوقى « وصحا القلب
من ضلال وهجس » .

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والآثار إلا نمطا مكررا
على مستوى الفسيديتين ، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلى مجرد
أثار زاهر عليها طابع الامحاء والدروس ، وهو ما رأى منه البحترى
« محل من آل ساسان درس » ، « رجعت أنضاء لبس » ، وما رأى
هنا شوقى من نفس الزاوية :

وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس

وكذلك الحال فى صورة الماضى التى برز العز والثراء مرتبطا
بها منذ عمر القصر بأهله وامتلا بهم حس البحترى :

فكأننى أرى المراتب والقسو
م إذا ما بلغت آخر حسى
وهو ما أعاده شوقى فى الصورة التى تراءت له أيضا خلال
إعماله واسه :

فتجلت لى القصور ومن فيها
من العز فى منازل قعس

ومع هذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشعاعين منذ المحور
الأصلي للقصيدة ، فالبحثى يقتصر من موضوعه على شريحة محددة
الترزم وحده مكانية ثابتة كان الإيوان محوراً ، وحرص الشاعر على
أن يستمد منها العبرة ويلتمس العظة من كل ما فيها من جزئيات ،
وقد وسع شوقي من هذه الدائرة وانتقل في قصيدته بين أكثر من
مشهد يربطه ببقية مشاهد القصيدة ذلك الخيط النفسى الدقيق الذى
يحكم صورها ، وإن ظل ما بينها من التقارب واضحاً على المستوى
الجغرافى الذى استوقفه فى بلاد الأندلس .

كما يظل الفارق واضحاً بينهما فى قدرة شوقي المبرعة على
تشخيص الليالى وقد لظمت قياصرة الروم وأكاسرة الفرس ووجهت
سهامها وقسيها ، وسلبت خناجرها فى صدور القوم العظام ، وهو
ما يكاد يعادل عند البحثى ببقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى
جيشه وعراك الرجال بين يديه ، مع ما بين الموقفين من أوجه
الخلافاً أيضاً .

ويظهر عند شوقي ذلك الحس الحضارى الذى يمثله رنين البواخر
وتأثيرها فى نفسه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس ، وكذا دوره
التشخيصية الطريفة التى يرى فيها قلبه راهباً فطناً يقطر ، تكثر دقاته
حين يسمع أجراس السفن ، وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق .
وهو يتوجس خيفة لئلا تغادره وحيداً فى منفاه .

وهى الأدوات الحضارية التى وردت نظائرها من أدوات البادية
كما رآها البحثى وصور نفسه راحلاً عليها فى قوله :

حسرت رجلى الهموم فوجه
ت إلى أبيض المسدائن عنسى

فهو يعرف طريقه إلى قصور الأكاسرة من خلال ناقته ، ومن الطبيعى
أن يجدد شوقي فى وسيلته فى الرحيل عن وطنه ، فكأن السفينة
هى أدوات الحقيقة فى هذا الرحيل إلى المنفى ، وكيم تمنى أن
تعود به إلى وطنه .

ولا يخفى جمال التصوير عند شوقي فى بيان تعلقه بوطنه
وثدته نسوقه وحنينه إليه إذا رأى كل تىء فيه طيبا مليئا بالنعمة ،
مما دفعه إلى السخط على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست
من حقوقه ، كما رأى الجزيرة أيكاً والنيل عقيقاً إذا موكب فخم وضخم ،
وانتهى من قنسيته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن أن يشغله عن
وطنه ، إذا هيئت له حياة خالدة فى قلب الجنان .

وعلى وجه التناقض من هذا المشهد وقف البحترى يحقر من
شأن بلاده وأحيانا من شأن العرب جميعا ، ليعجب بكل ما آتت به حضارة
الفرس ، فهو يرى ديار الفرس :

حلل لم تكن كاطلال سعدى
فى قفار من البسمابس ملس

بل يذخر فخل الفرس على العرب فى نهاية القصيدة ليبرز موقفه
من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم :

وأرانى من بعد أكلف بالأشرا
ف طرا من كل سنخ وأس

ولكن هذا التناقض ينتهى إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقا بواقع
مصر فى عصر الاحتلال الأجنبى فى هذه الفترة ، مما ضخم آلام
شوقي ، وزاد من حسرته ، إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم
لى يد هذا الأجنبى ، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره
مواجهة الحضارة الفارسية للعرب ، وما حدث بين الحضارتين من
تقابل وامتزاج فى التاريخ القديم ، منذ وقوع الحروب بين العرب
والروم . وإن كان هذا التبرير لا يخفى انزلاق البحترى بلا مبرر
فى طرح أبعاد المقارنة التى يحقر من خلالها كل ما هو عربى وعظم
كل ما هو فارسى دون أن يرمى إلى أى ضرب من الشعوبية فهى عربى
الأصل مولدا ونشأة وثقافة وفكرا ، ولا غرو فهو زعيم مدرسة

المحافظين وكل ما هنالك أنه بدا أشد انجذابا لمعادله الموضوعى أكثر من أى اعتبارات أخرى .

ويبقى بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين فى الشكل إذ أن كلا منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى أيضا وحركته (السين المكسورة) .

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى هذا الموقف خاصة أن شسوقيا ارتبط فى سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها بعيدا عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة ، فلم يستطيع ذلك فى حدود عدد الأبيات بما يوازى البحرى أو حتى يقاربه . ومن هنا طالت قصيدته التى طالما ضربت على وتر حساس من مشاعره وإحساساته . . . وطالما ترددت فيها صور حنينه إلى وطنه ، ورغبته فى التعزى عن حالته النفسية الكئيبة ، وهو يعيش فى المنفى بعيدا عن بلاده ، وكأنه حين رحل عنها تركها فريسة لهؤلاء الغريباء من الأجانب ليسلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمال ومظاهر الحضارة فيها .

فإذا ما قصدنا إلى المزيد من تحديد السمات المشتركة بين الشاعرين على مستوى المعالجة اللفظية تراءت الصورة غاية فى الخصوصية ، وكأنما وضع أمير الشعراء نصب عينيه معجم قوافى سينية البحرى ليبنى على أساس منها قصيدته ، فإذا بأكثر من نصف قوافى القصيدة يبدو مكررا حرفيا على نحو ما تكشفه ألفاظ : خرس ، أمس ، الناسى ، بخس ، ورس ، لبس ، مس ، نكس ، أنس ، عرس ، ينسى ، حبس ، لعس ، غرس ، درس ، لس ، قدس ، ترسي ، الدرفس ، عنس ، عبس ، رمس ، قرس ، تعس ، نحس ، متحسى ، نكس ، جرس ، نفس ، يخسى ، مكس ، تنسى ، برس .

وتبقى هذه الألفاظ فى مقدمة اللقاء المباشر بين الشاعرين ، وكان « شوقى » يوجه الالتقى توجيها إلى سينية البحرى ، حتى يتضح

لنفسه غيرها أخرى لأكثر من لقاء مع تنوع معالجته التصويرية من منطلق التشبيهات المكثفة لدى البحتري حتى بدت متلاحقة في الأبيات (٤٥ - ٤٩) ثم تناثرت في البيتين ١٩٠٥ ، وهو ما نرى له نظيرا في منهج شوقي التصويري على هذا النمط من تخفيف الصور التشبيهية في الأبيات من (٧٠ - ٧٩) ثم فيما تناثر منها في الأبيات ٢٢ ، ٢٨ ، ٥٢

وعلى غرارها ترد الصورة من منطلق التشخيص والتجسيد وتسير في أطر استعارية تبدو مقربة بينهما إلى حد بعيد إذا ما توقفت عند البحتري لتتأمل معه صورة الدهر (٢ ، ٥ ، ١٣ ، ١٨ ، ٣٩) والأبام (٣) واليالى (٢٠ ، ٣٠ ، ٣٨) والهموم (١١) ، والمنايا (٢٣) والإيوان (٣٧ ، ٣٩) ، وفي مقابلها لك أن تتأمل المستوى التصويري نفسه عند شوقي في الأبيات (٢٠ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٢٥ ، ٨٩ ، ٩٠) وخاصة ما جاء منها رمنا بالدمر (٣٣ ، ٥٣ ، ١٠١ ، ١١٠) أو الليالى (١ ، ٥ ، ٤٩) ثم اللوحة الحاملة (٤٢ - ٤٤) ثم مشاهد الكونيات التي قدسدت إلى أرضها أيضا في الأبيات المتوالية (٤٠ - ٤٣) *

وبعد التكثيف التاريخي لونا مميذا للقصيدتين أيضا فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعلام لدى كل من الشعارين ، وإذا هذه الأعلام تعد مؤشرا للواقعية التي التزم بها الشاعر كما التزم بدقه التاريخي ، وهو ما يكشفه تناول البحتري لعرض : العراق - الشام - الإيوان (أبيض المدائن) - آل ساسان - أنو شروان - جبل القبق - خلاط - مكس - عنس - عبس - الجرماز - أنطاكية - الروم - الفرس - أبو العوث - كسرى أبرويز - البلهذ - جبال رضوى - جبال قدس *** إلخ *

وهو ما نجد له نظيرا على نفس المستوى من الأنسقة التاريخية والفنية لدى شوقي حين يدور من مصر : الشعر (الاسكندرية) ،

الفنار ، الرمل ، المكس ، عين شمس ، الجيزة ، المسلة ، الجيزة ،
ومعها يتحدث عن الأهرام وأبى الهول كمعالم حضارية كبرى تذكره
بتاريخ الفراعنة وكذا الفاتحين العرب على نحو ما عرضه من ذكر
عبد الرحمن الداخل ، وما جسرته إلى مزيد من التصوير لمذكراته
من تاريخ العالم في هذا الإطار على ذكره لهرقل وكسرى وثابليون
ومروان وما استكملة بتاريخ الأندلس بما له من إيقاع خالص لديه
من تصوير غرناطة وبنى الأحمر ، وكذا مدينة قرطبة ، ومدينة الحمراء
وغيرها من معالم حضارة العرب هناك (١) ، بل ربما عمد إلى تكتيف
الإعلام في البيت الواحد على نحو ما يحكيه البيتان ٤٨ ، ٤٩ .

وإذا المنهج يتكرر أيضا حول تصوير الأنا المتألمة ، والتي تجسدت
مشكلتها فتضخمت في القصيدة كلها ، ولكنها استحوذت على أبيات
معينة شغلت بتصويرها على نحو ما تحكيه أبيات البحترى (١ ، ٣)
ثم ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ، ٥١ - ٥٦ وكذا عند شوقي في الأبيات
(١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٤) ، إلى جانب التكتيف التاريخي
بوجه عام على نحو ما تعكسه الأبيات (٤٤ - ٤٨) من سينية شوقي *

وتمتد سمات التشابه أحيانا إلى مناطق جزئية قد نمر عليها
مرور الكرام حال التلقى ، فإذا ما استوقفنا بدت على نفس الدرجة
من الأهمية التي تعكسها الصور المكثفة كأن تلتقى بمشهد الحلم عند
البحترى (٣٤) وتجده عند شوقي أيضا ممزوجا بالكري (٦٤) ،
إلى جانب التشبيهات حول (رضوى وقديس ٦٨) والأمس وأول
أمس (١٠٢) ، والاشارة الخرس (١٠٤) ، وحتى ذكر الدرفس
وهي الفارسية المعربة (٦٢) *

(١) يحسن الرجوع إلى القصيدة كاملة في الشوقيات لتأمل مزيد
هذه الأسماء والتفاصيل والتثبت من بقية أرقام الأبيات التي لم
تنقل من القصيدة *

وتجدو السمات الفارقة أيضا على درجة من العمق بما ينسق وعالم الفروق الفردية بين الشعاعين إذا فصلت بينهما بخميرية البحثى من خلال وهمه الذى رسم له لوحة كاملة (٢٠ — ٣٣) ، ثم لوحة التاريخ حول علاقات العرب والفرس (٥٣ — ٥٦) ، لتضع شى موازاتها على مستوى هذا التفرد والتميز ما رصده شوقى من رموز سياسية (٩ ، ١٠) ومن حديث مكرر حصول وفود على التاريخ (٩٣) وعبرة التاريخ (١٦) ، إلى جانب لوحة الوطن وتمزقه — أى الشاعر — إليه حنيننا وذوبانه شوقا إلى معاله (٤ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) ، أو ما عرضه من أحاديث للحكمة على مستوى اللوحة المتوالية أبياتها (١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٦) ، (٣٩ — ٤٠ — ٤١) أو الأبيات المتناثرة المفردة بين ثنايا القصيدة .

وإلى جانب هذا كله يرد تركيزه على حسه الانفعالى دون ارتباط بهذا التأثير ولا بغيره ٦ ، ٧ ، ١١ وهو ما تراءى له أحيانا فى أفراد موضوعات معينة وجد نفسه فى انتمائه إليها على نحو ما حوره من لوحة النيل كاملة (٢١ — ٢٤) ثم اللوحات المتناثرة حول الأهرام (٢٨) ، والجيزة (٢٥) ، وأبى الهول (٣٢) ، لتخل هذه الملامح بمثابة السمات الخاص الذى تكشفه لغة السمات المشتركة والفارقة بين القصيدتين المتعارضتين .

العينية ومعارضة الفكرة الفلسفية

فى قصيدة « النفس » المشهورة يتصور ابن سينا الروح أول أمرها وقد كانت مجردة طليقة هناك عند خالقها ، ثم هبطت حين دخلت جسم الإنسان وقد احتواها حتى لحظة الموت ، إلا أن أفلاطون قد تصورهما فرسا مجنحة ، غذاؤهما الجمال والحكمة والمصباح ، فلما هبطت فقدت جناحيها ، وعاشت داخل جسم الإنسان . *

ويشعر الفلاسفة بشيء لا يستطيعون معرفته فيصفونه كما يتصورونه ، ويجاريهم فى ذلك الشعراء على مستوى التصوير ثم على مستوى الوصف ويبدو الشاعر فى ذلك تابعا للفيلسوف فى طبيعة تصويره وإن اختلف معه فى طبيعة تصويره ، لأنه إنما يستمد منه مادة لتصويره وطرح رؤيته ، وبين موضوعات أخرى مجردة يعطين عليها أفكاره أكثر من وجدانه ، على نحو ما يعكسه موقفه من القضايا الكونية أو الميتافيزيقية ، أو القيمة التى يشغل بها عالم الفلسفة ويعد اقتحام الشعراء إياها ضربا من المغامرة التى لا يطمأن إلى نتائجها إلا من حيث الوعي الواضح لما يصوره الشاعر أو يقرره على نحو ما تحكيه مواقف أبى العلاء مثلا من قضايا الفكر الفلسفى ، وكذا ما تحكيه معارضة شوقي لابن سينا ، لأنه هنا يعارض فيه الفيلسوف أكثر من معارضته له كشاعر ، فلا بد أن يشغل عقليا بما شغل به حتى يستطيع أن يطوع التجربة لاستيعاب فكرته بين ما أخذه منه وما أضافه إلى مادته . *

ومن الطريف فى هذه المعارضة (١) ألا يكتفى شوقي بالتصريح بمعارضته لابن سينا على طريقته فى سينية البحتري حين قال فى بيت واحد مبررا معارضته إياها :

وعظ البحتري إيوان كسرى

وشفتنى القصور من عبد شمس

(١) راجع الشوقيات ٥٩/٢ . *

ولا على طريقته التي أنسار بها أيضا إلى ابن زيدون حين خاذه
فبدأ متدودا إليه وإلى نونيته فناجاه :

يانائح الطلح أشباه عوادينا
نأسي لواديك أم نشجي لوادينا ؟

وهي إشارة أرهست لها قسيدته التي القاهما ترحيبا بديوان
ابن زيدون حين ظهر ملبوعا لأول مرة في مصر ، فقال :

يا ابن زيدون مرحبا قد أطلت التغييا
إن ديوانك الذي ظل سرا محجبا
يشتكي اليتم دره ويقاسى التعريا ***
حار في كل بلدة للالباء مطلبيا

وفيها يرصد إعجابه بشاعرية ابن زيدون حين يسجل معالمها :

شاعرا أم مسورا كنت أم كنت مطربا
ترسل اللحن كله مبدعا فيه مغربا
أحسن الناس هاتفا بالغوالى مشببا

وكأنما جانى معارضته لنونيته ترجمة فعلية تعكس هذا الإعجاب
الذي طال ترنمه به *

وهي مواقف تنم عن ثقة الشاعر في إبداعه ، وتعكس قدراته
الفنية وتمكنه من أدواته ، وتسجل إعجابه الحريح بموضع معارضته
الذي يتفاعل معه ، وكذا باسم من يعارض وتجربته ، كما يحدد
القصيدة التي يعارضها تأديدا لهذا الإعجاب في شكله العام والخاص ،
وربما عرض في مثل هذا الإيجاز الرائع ظروف تلك المعارضات على
المستويين النفسي والفني * وإلى هذا البعد الصريح في المعارضة
يخفيف شوقي تسجيله اثمانية أبيات من عينية ابن سينا : معنونا

لها بنفس التحديد « النفس » ، ولصاحبها بالرئيس ابن سينا ،
ثم يبدأ قصيدته الطويلة بمخاطبة النفس على طريقة الفيلسوف حين
يجد في بحثه حول حقيقتها وجوهرها وخفاياها ، وهو يراها تزداد
غموضاً كلما زاد علمها بحثاً ، مع أنها أقرب ما تكون إليه ، فهي جزء
أساسي منه ، يبدأ باعتراضه بمحاسنها ، طالباً منها أن تظهر له شيئاً
من هذا الجوهر ، ولا تتقنع لتزيد من غموضها ومجهوليتها :

ضمي قناعتك يا سعاد أو ارفعى
هذى المحاسن ما خلقت لبرقع

وكأنه يستهل لوحة الافتتاح بذكر معالم الجمال المزوج بالخفاء
في النفس ، حيث يلح عليها حتى كاد يغازلها ، لعلها تكشف عن بعض
من مواضع هذا الجمال الذي يراه بين خصوصيات ستر الجلال ،
وحسن المحسن ، وعطفة الخاشع ، ووجهة المتطلع ، بل هي الجمال
نفسه في أعماق مظاهره ، وأرقى أشكاله ، وأدق خوافيه ، وأعماق
أسراره ، فهي نموذج خاص من نماذج الإبداع الإلهي الذي يقدره
البشر (ولله المثل الأعلى في كل ما خلق وأبدع) ويسعى وراء فهم
الفلاسفة ، ومن ثم يجب أن يتبارى خلف فهمه الشعراء •

وحين يصل إلى هذه المرحلة من مراحل التأمل لبعض من هذا
الجمال ، وكذا مراحل السعي وراء إعجاز الإبداع يتذكر الشاعر
الفلاسفة ، ويتوقف بالتحديد عند ابن سينا ، وقد كشف حيرته أمام
حقيقة النفس وعالمها وجوهرها :

ذهب (ابن سينا) لم يفز بك ساعة
وتولت الحكماء لم تتمتع

وإذا بالشاعر ينبه إلى ما هو أعماق من ذلك بكثير ، إذ ليست
القضية لديه قضية فلاسفة ، أو ابن سينا فحسب ، بل ينصرف إلى
الرسول والأنبياء ممن عجزوا عن الإفتاء بشأن الروح ، باعتبار ما فيها

من أسرار إلهية لا يعلمها إلا خالقها سبحانه ، ومن هنا أخذ
الحوار لدى شوقي هذين البعدين الدينى والتاريخى معاً :

محمد لك والمسيح ترجلا
وترجلت شمس النهار أيوشع
ما بال (أحمد) عى عنك بيانه
بل ما (لعيسى) لم يقل أو يدع
ولسان موسى انحل إلا عقدة
من جانبك علاجها لم ينجع

فهو يصورها فى عالم قداستها وسموها جزءاً من الإعجاز الذى
أذهل كل البشر فدهشوا أمامه ودهمتوا ، ومنهم فصحاء الأنبياء
عليهم السلام ، فرسول الله محمد ﷺ يجيب عن كل ما يسأل عنه ،
فإن سئل عن الروح أجاب وحى السماء « يسألونك عن الروح ،
قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » . وهو موقف
أصحاب الرسالات فلا يفتى فيها عيسى ولا كلیم الله موسى ، بل تظل
فى عالمها المقدس بهذا الغموض محجوبة عن البشر جميعا ، محصورة
فى إطار العلوم الإلهية فتأتى فى ختامها فى قوله تعالى « إن الله
عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما فى الأرحام » . وما تدرى
نفس ماذا تكسب غدا ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت ، إن الله
عليم خبير » ولما لم يجد الشاعر إجابة راح يرصد صور إبداعها
فى تلك المشاهد المقدسة التى عرض لها من لدن آدم عليه السلام ،
إذ يحور تقديس الروح العالى الذى نفخه الخالق سبحانه فى آدم
منذ بداية الخليقة ، ثم ينتقل إلى نبي الله يوسف عليه السلام حين
عفت نفسه وسمت روحه ، فاستعصم أن يقع فى الخطأ ، وكذا
قصد بها حين نطقت فى المسيح عليه السلام وهو الرضيع فى مهده ،
ثم ظهرت لدى البليغ الفصيح الأمدى عليه السلام بما عرف عنه من
نبوغ وفصاحة وبيان بين قریش وبلغائها ، وهى التى ظهرت من قبل ،

أيضا لدثى كلیم الله وقد شق طريقه فی الظلام مشردا حتی كلمه ربه
على جبل الطور ونابجا * .

وينقل الشاعر من توالی هذه المشاهد المقدسة ، إلى النمط
الفلسفی الذی وقف عنده الشيخ الرئيس ، فإذا هو یصور إعجابه
أولا بالشيخ نفسه ، وبما تمتع به من عبقرية وتميز دفعاه إلى الانشغال
بتلك النفس العالیه فیقول شسوقی :

نظر (الرئيس) إلى كمالك نظرة
لم تخل من بصر اللبيب الأروع
فراه منزلة تعرض دونها
قصر الحياة وحال وشك المضرع
لولا كمالك فی الرئيس ومثله
لم تهسن الدنيا ولم تتزعزع
السهبة ثبت أرضيه بدعائم
هم حائط الدنيا وركن المجمع
لو أن كل أخى يراع بالسخ
شأو الرئيس وكل صاحب مبضع
ذهب الكمال سدى وضاع محله
فی العالم المتفاوت المتنوع

فهو يرسم لوحة التنوع كما يراها بین نفوس الأنام ، إذ تتفاوت
بین درجات الكمال كما رصدها فی صورها المقدسة لدى الأنبياء
وبعدهم تبدأ فی التدرج بين مستويات البشر المتفاوتة ، إذ ترتقى
إلى ما يقارب الكمال لدى العباقرة الذین يسهمون فی توجيه حركة
الحياة ، وإصلاح أمور البشر ، لتستمر وتتدرج بعد ذلك إلى
درجات أخرى عديدة لا تكاد تحصرها لدى بقية الناس من العلية
إلى السوقة * .

فهو يدور نخلرذ الشيخ الرئيس إلى شمال النفس ، ويراه يحاوت
تعمقها فاسفيا من وجهة نظر اللبيب العاقل ، فرأى الرئيس هذا
الدمال مدصورا فى منزلة عليا يعجز البشر عن تحقيقها ، إلا ما كان
للأنبياء بااختصاص المولى سبحانه ، ثم من يليهم من العلماء الذين
فضلهم الله على غيرهم من الناس تفضيلا يتسق مع تميزهم « قل هل
يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » ، وهو تفاوت تطرحه طبائع
الإنسباء « يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » ،
ويحكمه واقع الأحياء « إنما يخشى الله من عباده العلماء » . فلو ادعى
مدع أنه بلغ شأو الرئيس ابن سينا لاختلت صورة الكمال ، وضاعت
متابيس التنوع فى هذا الكون المتنوع بطبعه الذى قدره الخالق له .

ثم ينتقل الشاعر إلى فهمه هو وإدراكه لقضية النفس ، ويبدأ
فى تصويرها من منطلقه الخاص جامعا بين الشعاعية والفلسفة ،
إد يراها شمعاعا ترتسم فيه صور الإسراق والبريق ، سواء أكان
فى خراب بلقع من الأرض ، أم كان فى عامر منها ملهى بضجيج الحياة ،
وهى تتحرك بقدرة خالقها تحرك قوى الكون المختلفة ، شأنها فى ذلك
شأن حركة النهار حين يزدهى بأشراقه ضحاه ثم يطويه خالقه أمام زحف
ظلام الليل ، فتتراجع كل الأسمعة مستسلمة إلى حيث يقدر لها
الاختفاء ، ولعله يدور بذلك حالة النفس بالقياس إلى حياة البشر
مقارنة بحالنها عند موتهم ، لأنه ينتقل إلى مشهد النعى حين تزدحم به
المازل ، وتكاد تدك من كثرة النحيب والبكاء ، وهو بكاء لا يستثنى
ممن كتب عليه الفراق عظيما أو حقيرا ، إذ قد تخسج الأرض به ،
ويكثر الدمع لفراق النفوس ، أيا كانت مكانتها أو شأنها ، إذ الفراق
هو الفراق بكآبته وحزنه ، لأن الروح روح والجسد جسد ، وهو يفصل
فى هذا المشهد على لغة التمنى لأن يدوم البقاء واللقاء ، ولكنه
يبطل الموقف أمام قانون الحياة ، إذ لابد أن يسلم السباب القياد
للشيب الهزيل ، وكان النفس تتلون -- أيضا -- بهذه الألوان بين عالم
القوة ومنطقة الضعف ، أو بين حياة تمتلئ حيوية وقوة ، وأخرى

تردحهم هزالا وشحوبا ، إلى أن تعرف طريقها الأوحى إلى النهاية
الحتمية فى أكفانها يوم الممات ، مما يتجسد فى مشاهد الأجسام ،
وعندها قد تفرغ النفس وترتاع فزعة ، ولكنها ستظل مستسلمة باكية
مع إقلاع السفينة مؤذنة بالرحيل إلى حيث المنتهى الأبدى والخلود ،
وكان بكائها يظل رمزا لوفائها لجسد عاشت فيه زمانا ثم انفصلت عنه
فارتقب عليه كثيرا ، وهو وفاء نادرا لا يعرف غدرا ، ولا يخسع عهدا
ولا ذمما فى وقت بان فيه الأوبة. وانفصل ما بينهم من شرائح الزمان
انفصالا قدريا حتميا ، لا رجعة فيه ولا عودة إليه .

وعودة إلى لوحات النص تجده يقول فيما سبق أن تناولناه
نقلا عنه منشورا ، إذ يصور محاسنها .

الضاحيات الضاحكات ودونها
ستر الجلال وبعد شأو المطلع
يا دمية لا يستزاد جمالها
زيديه حسن الحسن المتبرع
ماذا على سلطانته من وقفة
للضارعين وعطفة للخشع
ماذا يضرك لو سمحت بجلوة
إن العروس كثيرة المتطلع
ليس الحجاب لمن يعز مناله
إن الحجاب لهين لم يمنع
أنت التى اتخذ الجمال لعزه
من مظهر ولسره من موضع
وهو الصناع يصوغ كل دقيقة
وأدق منك بنانه لم تصنع
لمستك راحتته ومسك روحه
فأتى البديع على مثال البدع

على تحوير ما عاناه الأخبار والفلاسفة من البحث
تتى صعب عليهم الطريق كلما ازدادوا عنها بحثا ،
ممن وجدوا راحتهم فى بساطة الأشياء وسطحيتها :

بى الأخبار من متهاك
نخسو ومهتوك المسحوح مضرع
من ذل غاو فى طوية راشد
عاصى الظواهر فى سريره طيع
ن ويطفسون كأنهم
سرج بمعترك الرياح الأربع
ساق بهم وثيق طريقهم
والجاهلون على الطريق المبيع

المباشر للنفس وعلاقتها بالجسد راح يتصور :

مثل الشمس أنت أشعة
فى عامر وأشعة فى بلقم
ى الله النهار تراجعت
شتى الأشعة فالتفت فى المرجع
ت إلى المنازل غودرت
دكا ومثلك فى المنازل ما نعى
ليك معالما ومعاهدا
وبكت فراقك بالدموع الهمع
ا بنوى فقالت ليت لم
تحل الحبال وليتها لم تقطع

لحظة الفراق الحتمى التى تفصلها عن الجسد :

جثمان لبست مرقم
بيد الشباب على المشيب مرقم

كم بنت فيه وكم خفيت كأنه
 تومب المثل أو لباس المرفع
 استمت من ديتاجة غزعتة
 والخز أكفان إذا لم ينزع
 فزعت وما خفيت عليها غاية
 لكن من يرد القيامة يفزع
 ضرعت بأدمعها إليك وما درت
 أن السفينة أطلعت شئ الأدمع
 آبت الوفية لا الذمام لذيك مخ
 موم ولا عهد الهوى بمضيع
 أزمعت غانلهت دموعك رقعة
 ولو استطلعت إقامة لم ترمعي
 بان الإحبة يوم بينك كلهم
 وذهبت بالماضى وبالمشوق

ولا تكتمل صورة المعارضة هنا دون التوقف عند موقف ابن سينا
 في عينيته المشهورة :

هبطت إليك من المصل الأرفع
 ورثاء ذات ترفع وتمنع

وقد شغلته فيها الروح وما أحاطها من سجاج الأسرار العجيبة
 الغريبة غرابة الكونيات التي تعجز أمامها مدارك البشر ، وكأنما أراد
 الفيلسوف أن يقف عند الفاصل بينها وبين الجسد ، فراح يعمل فكره
 وخياله معاً لكشف أسرار توحيدها مع ذلك الجسد ، ثم تصوير انفصالها
 عنه شئ لحظة الموت ، إذ يبدأ جولته معها منذ نزولها إلى الجسم
 باعتباره محلاً لها في الكون الأرضي ، هبطت إليه متهاوية متهاكة ،
 بعد أن غادرت عالمها السماوى العلوى ، إذ كانت هناك روحانية
 خالصة ، لم تختلط بالمادة ، ولم تشوه بشوائبها ، وهو هنا يعرض
 مسهدين متباعدين لعالمين بينهما فرق كبير :

العالم العلوى الروحى الخالص موضع هبوطها انذى نزلت منه بعدما استقرت فيه زمنا لا يعرفه إلا محدده سبحانه وتعالى ، ثم انعالم اسفلى حيث يوجد الجسد الذى استقرت فيه ، وكان موضع بقائها بمد هذا الهبوط إلى الدنيا وعالم المحسوسات ، ومنذ هذا الاستقرار نلازم جسم صاحبها ، فى كل حركة يخطوها ، وكأننا سجاوزت بذلك مرحلة الحجاب إلى السفور ، فهو حجاب عن البشر لا من الخالق بالطبع ، ثم هو سفور للبشر وتدنى إلى عالمهم المدرك بالحواس ، إذ تبدو فى تلك الأجسام التى تتحرك من خلالها ، وهو سفور يجعلها قريبة إلى صاحبها ، ولكنه لا يراها ، بل يظل انعدام الفرؤية بمنابة احتفاظ لها ببقيها من سمو تظل تنسدها إلى عالمها العلوى دائما ، ومن هنا تعجز العين أو الحواس الأخرى عن التعامل معها أو لمسها ، أو محاولة السيطرة عليها ، لتستمر بمنأى عن هذه السيطرة ، ولا يجاد يدركها من الإنسان سوى عقله ، بل العقل حين يحس ويرنو إليها طويلا متأملا ، ويدبم التفكير فيها ، فعندئذ يحاول أن يعرفها . وأن يعرف بالبراهين لم كرهت النزول إلى الجسم البشرى ، فهى — لا شك — مغلوبة على أمرها ، ليس لها خيار فى مكان استقرارها ، ولذلك يرد الذكر والنفور لديها على مستوى اللحاق بالأجسام ، وربما أدى بها طول المعاشرة إلى ضرب من الانساق معها ، بدليل أن هذا الذكر غالبا ما يتكرر ثانية لحظة الفراق ، وتأتيها تتوجع لعينها عن جسد عاشقته زمانا ، هو عمر الإنسان ، هبى إذن مكرمة لأنها لا تريد الالتصاق بالمادة التى هى دونها بكثير ، وإذا ما تجانست معها وعاشقتها ، وربما هزبتها وأحسنت توجيهها ، وبفاسلت معها ، فجعلتها سبيلا لعالم من الفضيلة ومقاومة الرذيلة . عندئذ تد تنمى لحظة الفراق تمزقها لحظة النزول من عالمها العلوى ، فقد حسنت المعاشرة ، وطالب البقاء والتوحد بينهما ، فيبدو الفراق آنذاك على درجة من تضخيم الحزن وإثارة الألم .

ويعاق ابن سينا تلك الصفات بين الأنفة والألفة ، وكأنه يوازن بين نزولها من عالم البقاء إلى عالم الفناء ، وكأنما انفصلت عن موضع

راحتها واستقرارها ، لتعيش فترة قلق تبدو مؤقتة مهما طال أجل الإنسان ، إذ سرعان ما تنتهى تلك الإلفة بينها وبين الجسد ، لأنه إنما يعيش فى عالم خرب ينتهى به الأمر — ضرورة — إلى ذلك الفناء والزوال .

ثم يتجاوز لحظة الاتساق لتطول العشرة بين النفس والجسد بعد أن توحدت معه ، وعندئذ آن لها أن تنسى عالمها الأول وقد فارقته طويلا ، وأنست بتلك الصلة الجديدة ، واستمرت ذلك الاتساق مع العالم الجديد ، ليبدو الفيلسوف هنا مشفقا عليها من هذا الرضى وتلك القناعة ، وكأنما تخلت عن أصلاتها ، وفسدت طبيعتها ، فكيف بها ترضى بالأدنى دون الأعلى ، إلا أن تكون عدوى فساد الجسد قد أثرت فى كينونتها ؟

وهنا يعود إلى حديثه عن عالم المادة على ما فيه من دناءة وخسة وضعة شأن وهبوط منزلة ، وإذا بالروح تدب فى الجسد ، ولا تكاد تتفصل عنه طالما عاش صاحبه ، وكأنها ترضى بهذا الخضوع لأن تظل حبيسة جسد يكتب عليه الفناء وتتأثر الأتلاء ، إلا أن تكون وسيلة هذا الجسد إلى الارتقاء بحكم المعرفة ، وإعمال العقل ، ونفع الخليقة والسمو بصاحبها .

فماذا يحدث إذا جاءت لحظة المنية وحان القضاء ، إلا أن تتفصل مأمورة كما جاءت كذلك ، وعندئذ يدب الخراب فى الجسد الفانى ، ولا يبقى لها إلا أحاديث ذكريات تستعيد لها فى لحظة حزن والتماس عزاء ومحاولة تأمل لهذه الذكريات الطيبة ، وعندئذ تبدو المفارقات فإذا ما كانت روحا نقية طيبة اتجهت بصاحبها إلى الفضيلة والخير ، وعندئذ كأنها تيكى عهد الفضيلة وعالمها الذى تخشى انتهاءه مع فناء الجسد ، فإذا كانت شهيرة بدت وكأنها تيكى زمن الشهوة والمتع التى عاشها صاحبها . وهنا يسيطر على الشاعر المعجم الطللى الذى رصده الشاعر العربى القديم ، فيراها لا تنسى الجسد بسهولة .

بل تنتفخ على إطلاله تذرف الدمع ، وتنبه ألسانها . وتصور حسرتها على ذلك الفراق . وتجسد واقعها بين الحنين والألم ، وهي تنفصل بذلك عن عالم الفناء والأطلال الخربة إلى عالم أكثر راحة ، لا يعرف هذا التحلل أو ذلك الخراب الذى يحصيب الأبدان .

نعم يحسور موقف الروح فى هذه الدنيا التى يعتبرها شريك خداع لها يوم رخصت بالبقاء فيه ، فجاء ثمرها خفيفا ، بل كان قفصا حديديا يحبسها فيه زمنا ، فعجزت عن تجاوز حدوده إلا لحظة المنية التى تسطعت أوصال علاقتها بالجسد افانى ، لتتركه مجرد كتلة مادية كانت تمثل عقبة أمامها وسجنا يحاصرهما ، عندئذ تدرك ما لم يسهل لها إدراكه فى اندماجها مع الجسد ، وكأنه كان عبئا ثقيلا عليها ، فإذا هى تتطلع إلى عالمها العلوى ، وتحن إليه ، حيث القيم العليا والمثل والكمال ، وعندئذ يسورها تعرد بعد أن تجاوزت مراحل الغفلة وانخداع ، لأنها عادت ادراجها إلى عالمها الروحانى المجرد ، ذلك الذى جاءت منه أصلا مقهورة حزينة .

وهنا يطرح عدة تساؤلات حائرة حول القضية كلها : منذ هبوطها أصلا ، إلى ملائقتها للجسد ، إلى خسيقها به ، إلى اتساقها معه . إلى انفصالها عنه ، وهى تساؤلات يترك الإجابة عليها لحكمة خالقها سبحانه حيث لا يعرفها إلا هو . وقد سمت عن مستويات الإدراك لدينا ، لابد أن تكون زيارتها للدنيا كشفا عن أسرار خفية فيها ، ونسرا لها . ول الفصيلة بين أرجائها : وإلا فقد قصرت فى مهمتها ، ومن هنا يفهم إلى تفسير مداول الحكمة الإلهية فى نزولها أصلا من عالم السموات إلى عالم النقصان والتشويه . لعلها ترتقى بالجسد سبيلا عن هذا النقصان ، ولأنها لا يمتن أن تبلغ به حد الكمال طالما خضعت لحظة الفراق الزمنى ، شمع مجيء نروب العمر يأتى غروبها ، بعد تجاربها وعمرها الدياسة الدنيا ، واثباتها من نقائصها الكثير ، وإن كان يفهم تشييده فى حيرة نامرة أيضا تسيطر على نفسه . إذ يرى القسسية يهزمها عنصر السرعة ، وكأنها جاءت يرقا يتألق ،

وسرعان ما اختفى وكأن شيئاً لم يكن ، وهذه هي حكمة الخائف
فيما خلق . وعندها يجب ألا يتجاوز هذا المدى من التفكير حولها ،
فقد ارتسمت الأبعاد المعرفية بين الشاعر والفيلسوف في هذا الإطار
الدقيق الذي ينم عن تدبر كل منهما موضوع معالجته ، ولك أن تتأمل
اللوحة كاملة في عينية ابن سينا :

نزلت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعبزز وتمنع
محبوبة عن كل مقنلة عارف
وهي التي سبفرت ولم تتبرقع
وصلت إلى كره إليك وربما
كرهت غراقتك وهي ذات تنفجع
ألفت وما سكنت ظلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقع
وأظنها نسيت عهدا بالهمى
ومنازلا بفراقها لم تنزع
حتى إذا اتصلت بهاء هبوطها
عن ميم مركزها بذات الأجرع
علقت بها ثاء الثقيل فأصبحت
بين المعالم والطلول الخضع
تبكى وقد ذكرت عهداً بالجمي
بهدامع تهمي ولما تقلع
وتقلع ساجعة على الدمن التي
درست بتكرار الرياح الأربع
إذ عاقها الشريك الكثيف وصدها
فقص عن الأوج الفسيح الأربع
حتى إذا قرب المسير إلى الحمى
ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع

وغدت مفارقة لكل مضلف
عنها حليف القرب غير مشيع
هجمت وقد كشف الغطاء فأبحرت
ما ليس يدرك بالعميون الهجم
وغدت تغرد فوق ذروة شامق
والعلم يرفع كل من لم يرفع
فلأى شيء أهبطت من شامخ
عال إلى قعر الحضيض الأوسع
إن كان أهبطها الإله لحكمة
طويت عن الفذ اللبيب الأروع :
فهبوطها لا شك ضربة لازب
لنكون سامعة لما لم نسمع
ونعمود عالمة بكل خفية
فى العالمين فخرقتها لم يرفع
وهى التى قطع الزمان طريقها
حتى لقد غربت بغير المطلع
فكأنه برق تألق بالحمى
ثم انطوى فكأنه لم يلمع
أنعم برد جواب ما أنا فاحص
عنه فنار العلم ذات فتشعشع

وبعدها يترأى لنا الموضوع مطروحا بين ابن سينا وشوقي ،
ولكنه موضوع شائك تغلفه درجة عالية من الحساسية والدقة ،
لأنه يختلف عن اختيار الشاعر لشريحة تمثل موضع تجربة أو قضية
تصبح موضع فكر ، ولذا بدا ابن سينا أقرب إلى تخلويج الشعر
لفلسفته تجاه النفس ، وحاول شوقي أن يميل إلى شاعريته :
اصطنع تعادلية معقولة بين خص الشاعر ومنطق الفيلسوف فـ
هذا الموقف .

وفى الإطارين معا الفلسفى والشعورى غلب العقل على الرؤية الوجدانية حول رحلة النفس المزدوجة بين هبوط وصعود ، ولقاء وفراق ، وتصوير لأبعاد متباينة من الحزن الغالب عليها فى غياب الاختيار ، فلا شك أن مفارقة عالم الكمال الذى استقرت فيه بداية يؤذن بطرح إحساسها بالغربة التى ستحسها فى عالم مجهول ناقص ، فإذا بها تقع فى إسار الجسد جبرا ، وإذا هى أيضا عاجزة عن تجاوزه ، فبقى لها أن تروضه ، وتتزعه من عالمه الممسوخ المشوه إلى عالم أفضل وأكثر مثالية وكمالا ، ولكنها لا تنجح فى كل الأحوال ، فقد أحيطت بعالم الشهوات ، وحفت بدنيا الاختبار ، فربما ارتفعت وسمت عن رذائل الدنيا ونقائصها ، وربما مالت إليها وغرقت فى فتنها ، وفى الحالتين يأتى التميز أو التذنى البشرى وسطا بين الجانبين الملائكى والشيطانى فى الإنسان ليصبح مزججا بين الأبيض والأسود .

وتنقضى فترة المعاشرة بإذن من الخالق ، وقد تكيفت النفس مع صاحبها فى عالم الدنيا ، أو نفرت منه ، وعندئذ يأتى الفراق الأبدى المحتوم الذى يطلقها من إسار الجسد ودنياه ، عودا إلى عالم الخلود والبقاء ، ولذا تراها منقسمة على نفسها ، فهى الباكية الحزينة السعيدة معا ، ففيتها رموز الوفاء ، وفيها أيضا هذا النقاء الذى يسمو بها عن شوائب النقص سعيا إلى عالم الكمال الأسمى .

لذلك أن تستجمع صورة من تأمل هذه المعارضة على مستوى تفاصيل صورها ، ولغتها التقريرية المباشرة ، من خلال تعدد القراءة لكل من النصين ، ثم تأمل القراءة الثانية والثالثة لتجد عالما طريقا من خصوصية تلك المعارضة الشعرية المتميزة ، وعندئذ لا تشغل كثيرا بمنطق الإطالة أو القصر بين فيلسوف حكيم وبين شاعر مصور تستغرقه التفاصيل ويزداد لديه الإلحاح على الصدور عن عالم التصوير والمجاز والإطناب والإطالة مما يعد جزءا مميزا لفنه .

ثم تبقى لخصوصيات الشاعر واردة فى معارضته للفيلسوف

وقد تحول إلى الحوار (ياسعد) وطرح صورة غزلية بدت فيها
الدمية والحسن والجمال ، والحجاب ، ثم تتطرق شوقي إلى حديثه
عن ابن سينا ليحمله مدخله الفلسفي بعد ذلك إلى عالم النفس
من تشبيهه لها بالشمس ، إلى الأرض البلقع ، إلى مفارقة الجسد ،
إلى البناء ، إلى رموز الوفاء التي حاول من خلالها ادخلائها ذلك المزيج
الطريف بين منطق الشعراء والفيلسوف معا .

* * *

تعقيب واقتراح

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية في شعرنا المعاصر ، فهل معنى الانصراف عن النظم العمودي إلى نظام التفعيلة ، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، والخلاص إلى التوزيع الصوتي الجديد على مستوى التفعيلة أو ما دونها ، أو على مستوى تبليين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووجدة البيت ، أو اللجوء إلى تغاير القوافي ، هل يؤدي كل هذا التحول إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموت يعد ضربا من الخطأ والمغامرة التي لا تحمد عقباها ، وكأننا قد أقررنا - ببساطة - بالانقطاع الفكري والثقافي في تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو ما لا يجوز ، ولا يجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة في إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية ، يمكن في حدودها التنازل عن مفهوم الوزن والقافية والروى وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلي لدى شعراء المعارضات .

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال تأمل استمرارية التواصل الترائي ، وهو أمر يبدو قائما إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو على الأقل - في تشابه ذلك المعادل الموضوعي الذي يدأب الشاعر على البعث عنه ، ويجد ويكدي حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته ، ويبلور من خلاله انفعاله .

فإذا ما انتهينا إلى صيغة مترنة مقبولة أمكن استكشاف هذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى، لأنه وجده جاهزا فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، واستيعابه لتجارب الشعراء من قبله ، فإذا هو يستريح لهذا التشابه ، فيحسوغ على أساس منه تجربته ، وإن اختلف مقومات الشكل — ولا نقول طبيعة النوع الأدبى — فبدت جديدة — كما قلنا — وكأن منطقتة الإبداع هنا يغلب عليها وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة *

وبناء على هذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجال لدرس المعارضات الشعرية من خلال هذا القصور ، أو بما يقرب منه ، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيس بقياس التقايد والإبداع معا ؛ بعيدا أيضا عن منطلقة السرقات الفنية من ناحية . أو ادعاء توارث الخواطر من ناحية أخرى *

فلا شك أنهم جددوا على مستوى الشكل بما يكفى الخروج من عباءة القديم ، وقد يتسق مع إيقاع العصر ، ويفى بتحوير طبائع التجارب ، ويشبع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد ، والجرى وراء صينغ الابتكار والإضافة ، وإن خالت هذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة *

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقايدى فى نخلم أشعر فى أن يظل معارضا ، أو متأثرا بالقديم ، فهو أولى بذلك من سواه . ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات . وعندئذ نتقدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى هذا الجانب *

ولكن الموقف الذى لا يزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله أن نقوقف

عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها ما يشي بالنقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطالحنا — وقتئذ — على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وواسعة للمعارضة الشعرية على أساس من التجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز في قضية الشكل الجديد التي يجب ألا تتقف حجر عثره بيننا وبين التراث ، وإلا حكنا باقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموات على تاريخ أمة لا يجرؤ باحث — ولا يحق له — على إصداره إلا متجنباً على الحقائق ومتجاوزاً المنطق الطبيعي للأتسياء *

ويظل هذا الاقتراح مستنداً إلى القرائن والشواهد العشوائية التي لم نقصد إلى رصدها ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها قصداً ، بل ربما تبيننا عنصراً ما من عناصر التجربة ، وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقسودة على الشاعر المعاصر ، وكأنما وفر على نفسه عناء البحث عن موضوع على أرض الواقع المعاش ، خاصة أن الموضوعات كثيرة — كما رأينا من قبل — كثرة الأتسياء الموجودة في عالمه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شيء « حين يمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير ، واجد عن التعبير عنه صدى مجيباً في خواطر الناس » (١) *

إن الوقوع على هذا الرمز التراثي يعد كسباً جديداً يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكري بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها ، فكما أراح شوقي نفسه على حساب البحتری أو أمي نواس أو المتنبي ، ثم بحث عنها فوجدتها من خلال أي منهم . نجد المجال ما زال مفتوحاً أمام شعرائنا الجدد ، لولا تلك الحواجز الشكلية التي ارتبطت بنزعة التجديد فبدت كأنها عتبة كؤود ، تحول دون عرض التجارب في أطر الأنساق الفنية المعروفة * ومع هذا

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد ص ٥

فقد جذبهم التجربة التراثية كثيرا ، وأعانوا عن ذلك حراحة على نحو ما نجده عن تساعر رومانسي مثل إبراهيم ناجي حين يتعرض طويلا للمشاهد الطائفية التي أخذت ادبهم بعدا غزليا خادسا ، ولكنه سيظل من طرف ظاهر أو خفى وثيق الدالة بإبعاد طائنا القديم الذي احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية وما حذا حذوها في خلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، فام يبين الشاعر ليتخاض عن موانع الضياع الإنساني ، والترشح أمام حالة الفقد ، أو استنشاء حرمانه الداخلي ، أو مخاوفه من المجهول ، صحيح أن الأطلال القديمة لاد بدت واقعا معانسا لدى شعرائها ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة من مكان وامرأة وشاعر وبكاء وماض وحاضر ومشاعر ووقوف واستيقاظ واستبكاء ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتمخض عن إبعاد إنسانية تنفذ فيها تلك الدلالات النفسية التي نالت باستجالاتها الدراسات الأدبية على طريقة ما عرّفه « فالتير براون » أو عز الدين إسماعيل وغيرهما في هذا الجانب .

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسي يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوى الخون وما وراء الطبيعة ، على عكس ما يخضعه لعلمه أو خبرته ، بسواء أكان بدويا أو حضاريا ، جاهليا أو غير جاهليا ، فذمة رابطة تشده إلى وجوده البشري لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصور . بل تغل على درجة بارزة من الثبات والتدرار ، تسمح بتبين هذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله .

ومن منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن استدراك الموقفة ، حتى لا نقطع بمرحلة مدرسة الإحياء ، وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبي . وكأن ما بعدها يظل نبئا شيطانيا في أرض بياب لا حياة فيها . أو يظل منبت الصلة - وهذا مستحيل - بالمسادة القديمة التي أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة خاضعة منهم القمم الكبار ، أو يظل - على أسوأ الفروض - بمثابة تجامن لحركة الشعر في هذا الاتجاه ، وهو ما يعد سريبا من التخاذل الذي

يسين كياننا الثقافي إزاء شريحة منه يجب درسها ونقويمها ، ومحاولة
تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن تضيق في غياهب التناسي ،
أو التغافل . بما قد يجنى على كم فكري له قيمته ووزنه ، وله كيانه
الذي يجب الاعتداد به .

فإن سلطنا بحجة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال — والمثال
هنا عشوائى — أن نلمح تناسبا واضحا بين منطق تساعر كالسياب
في أنشودة مطره . وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبي
وبين منطقة شعر الدابعية التي استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها
وتحاور من خلالها . وشكا إليها همومه وبثها أشجانه ، وطرح من
خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلا بين تأثير
وتأثر ، فستظل الطليعة هي الطليعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان .
والتجارب البشرية هي التجارب ، والوطن هو الوطن على غرار ما
رايناه عند شوقى ، وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين
في تراننا القديم — وما أكثره — على غرار وطن ابن الرومى الذى
آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه ، وألا يرى غيره الدهر مالكا إياه .
وإن اختلفت صيغ التعبير . أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير
عمقا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا
لا يسقط بحال منطلق التشابه الذى يذكرنا دوما بحديث المعارضات
وعالمها المتميز .

فإذا لم يقنعك هذا التماهد وقلت شتان بين صور السياب
في إطار فذره ومنهجه الجديد ، وبين صور القدماء على بساطتها
ووضوح دلالتها وعنويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعا من خلال تماهد
عشوائى آخر كتبه أمل دنقل وهو في فراش مرضه على طريقة المتبنى
وقد كان في فراش مرضه أيضا في مصر ، وكان الشاعر قد بحث في
خزانة فذره فوجد أبا الطيب ماثلا أمامه وقد أصابته الحمى فأقعده
في فراشه الذى ثاب جنبه يمل لقاءه في كل عام على حد تصويره ،
وراح يحكى تجربته المريرة معها : ومراوغته لها ، وصراعه المستمر .

للنجاة منها ، ونحن دون جدوى . فإذا هي تاتيها قهرا لأنها تراقب
على حد مالجته للموقف « مراقبة المسوق المستهام » ، في حين أنه
يراقب وقتها « من غير شوق » ، فهو يبدو مذبا خائفا فزعا حتى يطلع
عائدا منها بحكمة :

ويصدق وقتها والحمدق سر إذا ألقاك في الكرب العظام

فربما جمعت تجربة المرخص بين الشاعرين ، وربما وجد أمل
في موقف المتنبي مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه ،
وصراع النفس وانقسامها بين ماضٍ تتمنى أن يعود ، وبين حاضِرٍ
نتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته ، فهنا تأثر أمل بالمتنبي — على
الأرجح — واستفاد من تجربته في مثل هذا الموقف . خاصة إذا
تنازلنا عن مسألة الشغل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح
تبررها إنسانية التجربة وخصوصيتها في ان واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعي فلم يجده
إلا في صورة ذلك الجواد العربي الأصيل . وهو هنا يلتمس من خلاله
أصالته أيضا ، وعرويته ، فهو اختيار عنصر في صورة مبدئية .
يعقبها توحيده معه على الصعيد النفسي ، كما توحد معه غيره من
شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءا من وجدان العربي
وجانبا أساسيا من حبه في عمق الصحراء ، لم يكن لينفصم عنه
يوما ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها ، والرحلة عبر
مناقبها ، والفور بقطعها حتى تصبح هملا مفازة ؟

لقد توحد عنثرة مع جواده حين راح يتحاور معه ، وإن بدا
الجواد لديه عاجزا عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة ، يفهمها
عنثرة بحكم معاشرته له . وعلاقته الحميمة به ، وهي اللغة التي
حرر من خلالها الفرس فارسه ، فيتجاوز من خلاله طيقته ، فكان
وسيلة إلى أوسع أبواب التحرر الإنساني ، بل بدا رمزا من رموز
ذلك الحرية ذاتها :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك
 إن كنت جاهلة بما لم تعلمي .
 إذ لا أزال على رحالة سابح
 نهدي تعاوره الكماة مكلم
 طورا يجرد للطعان وتارة
 ياوى إلى حصد القسي عرمم
 لما رأيت القوم أقبل جمعهم
 يتذامرون كررت غير مذمم
 يدعون عنتر والرماح كأنها
 أشطان بئر في لبان الأدهم
 ما زلت أميهم بنغرة نصره
 ولبانه حتى تسربل بالدم
 فزور من وقع القنا بلبانه
 وشكا إلى بعبرة وتحمصم
 لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى
 ولكان لو علم الكلام مكلمى
 والخيل تقتحم الغبار عوابسا
 ما بين شيطرة وأجرد شيطم
 ولقد شفى نفسى وأبرا سقمها
 قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم

فإذا هو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته
 ولم تكن للفارس منزلة إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز
 شجاعته ، وهو وسيلة إلى تجاوز الطبقة ، ولذا راح يدير من خلاله
 ومع هذا الحوار الإنساني حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه
 خائفا ومشفقا ولا يكاد يتطهر من عاطفته هاتين تجاهه في حرب أو
 مسلم ، بل يبدو شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من
 خلال كثرة ما واجه من حروب ، وهو — أى الفرس — على أى حال —
 سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء .

ولم تكن الملوحة الحربية هي الوجه الوحيد للأفروسية ، ولا ظلت
قجبرا على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة انحر والامير
لإبراز إمارته وتأخيد سيادته ، عبر رحلة صيد يتخذ فيها أداة لا يهدأ
إلا إليها على لغة امرئ القيس في لاميته حين يخيف بفرسه كل
قحطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدهما جميعا ، يتحكم فيها
وينشر بينها خروبا من الفوضى والفرع يرمز بها إلى حريته المطلقة
وسياسته :

وقد اغتدى والحير في وختائها
لغيت من الوسمى رائده خال
بعاجزة قد آثرز الجرى لحما
ثمين ثائها هراوة منوال
ذعرت بها سربا نقيبا جاوده
وأكرعه وثى البرود من الحال
تأن الحسوار إذا تجهد عدوه
على جمزى خيل تجول باجائل
فعادى عداء بين نور ونعجة
وثان عداء الوحش منى على بال

فهو يعجب من فريسه بحالته ، وقوة بنيان جسده . وشدة
ضموره ، فكانه الهراوة القوية التي تحدث ذلك الفزع بين أسراب
البقر الوحشى التي فرت أمامه مذعورة حتى أجهدا العدو فدفعها إلى
الاستسلام له ، وهو سريخ الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات
مثيرة يبذل فيها الفرس صورة من فارسه الذى لا يرضى من حياته إلا أن
يصيد ذلك المجد في لحظة نحر ينتظرهما كما صور ذلك قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة
تقانى -- ولم أطلب -- قايك من المال
ولتبنى أسعى الجسد مؤثلا
وقد يدرك المجد المؤثلا أمثالى

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثاليه بجواده ، بل
نخررت لديه المساهد ، وارتسمت في مخيلته الصور التي رآها
قرينا لإمارته وفروسيته ، إذا أخذنا بما رصده امرؤ القيس نفسه
في تفاحل المتشهد في بائيته التي يراه فيها :

وقد اعتدى والطير في وكناتها
وماء الندى يجرى على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لآحه
طراد الهوادي كل شأو مغرب
على الإين جياش كان سرائه
على الضمر والتعداد بركة مرقب
بيارى الخنوف المستقل زماعه
تري شخصه كأنه عود مشجب
له أيطلا ظلي وساقا نعامة
ومسهوة غير قائم فوق مرقب
ويخطو على حسم صلاب كأنها
حجارة غيل وارسات بطحلب
له كفيل كالدعص لبده الندى
إلى حارك مثل الغبيط المذاب
وعين كمرآة الصنّاع تديرها
لحجرها من النصف المنقب
له أذنان تعرف العنق فيهما
كسامعتي مذعورة وسط ريرب
ومستفلك الذفري كان عسانه
ومتنانه في رأس جذع مشذب
واسمحم ريان العسيب كأنه
عناكيل قنو من سميحة مرطب
إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه
تقول هزيز الريح مرت بأثاب

يديرو قطلاة كالمصالة أشرفت إلى سبند مثل للنبيظ المذاب

فإذا هو بيكر مى خروجه بفرسه الذي يراه قيسدا للوحوش
لسرعة وقوته ، وهو يعلوها جميعا كما يعلو كل الأتياء فى طريقه
فلا يعوقه منها شىء ، ومن تم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى
الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ،
حتى راح يلتبس له الأشباه فـ « أيطلاظى ضامر » ، أو « ساقا
نعامة » . أو سرعة « ذئب » أو سرعة « ثعلب » فى علاوه وجريه
أو يجعل خوافره أشبه فى صلابتها بحجارة المساء التى لا تتفتت
وقد علاها الطحلب فاصفرت واشتدت صلابتها ، ثم صور عنانه الذى
تسد به ، فبدأ كجزع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان
منه الذيل مثل شماريخ نخل حتر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفعة ،
ومنذا ينطلق إلى رحلة الحديد التى فصل فيها حلويلا أحداث الفزع
التى حلت بقطمان بقر الوحش وكذا الثيران الوحشية ، التى راح
بعضها يدفع بعضها أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب
فى زحام سرعة الفرس ، لينهى الرحلة بتصويره مظفرا منتصرا بدليل:

كان دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بثيت مخضب
وأنت إذا استدبرته سد فرجه
بضاف فويق الأرض ليس بأصعب

ولا نريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسيه
العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من
خلال استكشاف توحيد الشاعر العربى مع فرسه ، حين أحس تواجد
الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه ، وكذا تفاعلها مع ممدوحه ،
حتى بدت الخيول لدى المتنبنى فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته
فى النصر :

فلا تستتكرن له ابثسا
إذا فحق المكر دما وضاقا
فقد ضمنت له المهه العوالى
وحمل همه الخيل العتاقا

أما عند المثبنى نفسه فكان لها شأن آخر ، ابتداء من حينه
إليها ، وتوحدده معها إلى التماس ذابه من خلالها ، إلى تصور هذا
المعادل الذى بحث عنه إبان مرضه فى مصر فى إطار أزمته من ذلك
الجواد العربى الأصيل الذى صور نفسه من خلاله ، وقد رفض
تشخيص الطبيب ساخرا منه ، ليتوقف عند تشخيصه أنفسى الذى
لا يدركه أحد سواء ، من خلال تصويره لطبيعة هذا الجواد حين
تتلاقى مع طبيعته هو ، فهو جواد أبى لا يرى المجد إلا فى الميدان
وانتدفع عبر أهواله ، كما يجد مرضه فى الوقوف أو التخاذل عن
الخروج :

يقول لى الطبيب أكلت ثسيئا
وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جواد
أضر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر فى السرايا
ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لايطال له فيرعى
ولا هو فى العليق ولا اللجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من غيرها ، وقد اعتد
بنفسه معها فى جوف الصحراء ، فبدأ بها على كل ما سواها ،
وقدمها على شاعريته :

الخيول والليسل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة نسعمرنا القديم
فكانت الرمز والحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ،
ثم تحولت ، إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك
من زحام المعانى التى استوقفت شاعرا مثل أمل ، فبدأ فيها قريبا
جدا من المتبنى بدليل تحسيدته التى نخلها « مع المتبنى فى مصر » ،
ويبدو أنه قد تنبأ بهذه المعية التى صحبه فيها عبر رحلة مرضه التى
استوحى منه فيها حديث الخيول التى ولفها فى إطار تجربة المرض
أيضا ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم ثمانية . وفيها استوقفته
مساحد الماضى الذهبى الذى كانت الخيول أساسا لفرحها فى أوج
قوتها ، وبها تم فتحه عن سنابكها . فكانت كما هو فى قصيدته
« الخيول » :

الفتوحات — فى الأرض — مكتوبة بدما الخيول •
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ••
حيث يميل

فهو يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها
التى رأيناها موزعة بين شعرائها القدماء فى سبيل تلك الفتوح ،
وسنابكها التى ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها ، وسيوف الفرسان
التى رسخت تلك الفتوح الواسعة لتظل حقائق مكتوبة فى أعماق
التاريخ • ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرا فى إطار الحلم
الذى يموت على أرض الحقيقة ، حين تنتفى كل الصور الموجبة لها ،
ليراها الشاعر — آنذاك — من منظار آخر ، فقدت فيه كيائها بل ربما
كينونتها : فى إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة
حية بدت أقرب إلى الموت منها إلى الحياة ، فى مشهد كوكبة الحرس
الملكى ، أو فى جمادات حقيرة يعيث بها الصغار فى صورة ذلك الحصان
الخشبي ، أو حصان الحلاوى أو الطين ، فكلها تبدو صورا مهترئة

هزيلة أقرب إلى تمثيل « العدم » فى آنية الشاعر ، مقابل « الوجود »
الذى يستشرفه من عقب ذلك الماضى البعيد ومن عراقتة :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها النخيل
لست بالمغيرات صبحا
ولا العاديات — كما قيل — فصبها
ولا خضرة فى طريقك تمحى
ولا طفل أضحى ..
إذا ما مررت به .. يتتحنى
وما هى كوكبة الحرس الملكى ..
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدق الطبول
اركضى نالسلحف ..
نحو زوايا المتاحف
حسرى تماثيل من حجر فى الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار الركاهين
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
وللحبشية الفقراء .. حصانا من طين
صيرى رسوما .. ووثما
مثلما جف — فى رثيتك — الصهيل !

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد
تجسدت له صورة ذلك الفرس الذى انهار حتى كاد يصير مجرد رسم
ووشم جف فى رثيته الصهيل إلا تكررنا واضحا لنفس الأعماق التى
رسمها أبو العليب له والحمى من خلال رموز الجواد ؟

وهل كان الموقف إلا ضربا من هذا التوحد ، وذلك التشابه بينهما
على طريقة أبى الطيب ، وقد رأى نفسه هناك جوادا « أمسك لا يظال
له غيرعى ، ولا هو فى العليق ولا اللجام » على عكس ما عرف عنه

فى ماضيه يوم أن تعود أن يعبر فى السرايا . ويوم أن كان الشمساء
يمل لقاء فرائسه فى كل عام !

لقد بدا أمل تسديد القرب من نفس التجربة . وقد أضاف إليها
من أبعاد تجربته الخاصة ، ومن جدله مع واقعسه ، تلك المهور
المتعددة التى رسمها للحدان عبر هراعات الزمن بين الموت والحياة ،
ثم تردد لديه سراع المشاهد بين المساحى الوريق والحاضر الهزيل ،
فأى هزال هذا الذى يعينيه إذا ما قيس بأصالة المساحى البعيد
من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فى كل شئ :

كانت الخيل — فى البدء — كالناس
برية تركض عبر السهول
كانت الخيل كالناس فى البدء
تمتلك الشمس والعشب
والمكوت الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يرتكب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد .. بالكاد
لم تكن المساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الصقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

فبدأ تسديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيال
إعجاباً بها ، ولكنه إعجاب مشروط بتلك المفارقات بين موجب ماضيها
وسالب حاضرها ، ومنه ما ينصرف إلى ظهورها ، وجسدها الأبقى ،

ولجامها . وساقها . وغليقها ، وحوافرها ، على نحو ما بدا موزعا
بين ثنايا اللوحة عبر الماضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان
الحاضر . ومثل ذلك ما كان من موقفها فى ذلك الماضى من خلال أعين
الناس وكأنها تحكمت فيهم حين حققت لهم المجد وإلا حكمت عليهم
بالخذلان والفسياح ، فكان لها — آنذاك — زمام الأمور دون سواها ،
وكانت ذواتها شاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها ، ولعله
قصد بمنطق الرمز أيضا التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو
ما قد تكشفه الصورة :

الخيول بساط على الريح
سار — على متنه — الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين
ساروا مشاء وركبان
والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جبل فرسانها
تردت خلفها : دمة النعم الأبدى
وأشباح خيل
وأنسباء فرسان
ومشاة يديرون ... حتى النهاية — تحت ظلال الهوان
ارخصى للقرار
وارخصى أو قفى فى طريق الفرار
تتساوى محصله الرخص والرفض فى الأرض
ماذا تبقى لك الآن :
ماذا ؟

سوى عرى يتصعب من تعب
يستحيى دنائير من ذهب
فى جيوب هواه سالاتك العربية

فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المستتراف
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تدت
ظلال أبى الهول
(هذا الذى كسرت أنفه
لعنة الانتظار العلويل)

فإذا إحساس بالألم هنا يتدفق لدى الشاسع فيدفعه دفعا
إلى تصوير قتامة حاضرها وخبائته ، وقد آلت إليه جمادا لا قيمة
له ، وإن بقيت فيها الحياة فى مجرد أدوات لعبت الصغار والكبار
على الدماء ، فهى وسيلة رمان غافلة عما يدور بشأنها ، رأى
هوان ومذلة احققا بها حين تحولت إلى دمية فى ظلال شموخ الزمن
وتعاريجه التى لا تنتهى بقدر ما تنهى . وكيف يبقى هذا الشموح
إلا الزمن دونها ، فإذا به يجد فى كسر أنف أبى الهول مؤشرا آخر
من مؤشرات سطوة الزمن يدعم مقولته حول صورة قسوته ،
وتأثنه بعدها ينصرف إلى انتظار الموت التى يفرض بنميتها على كل
الأشياء ، وأمامه يضيق النفس السمرى إلى هذا المدى :

استدارت — إلى الغرب — مزولة الوقت
صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت
بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

فربما ثانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانا بنهاية الحياة وفرب
المنية على حد ما تعكسه الصورة .

وبذا انصرف الشاسع إلى أعماق التجربة الإنسانية التى غلفتها
قصته مع الخيول وقد أحالها إلى ضرب من الدراما الإنسانية التى
تحكى نمطا من الصراع الأدمى أو حتى الصراع الحيوانى إزاء الزمن ،

فكّات المعادلة متقدّدة بين الماضي والحاضر ، معقودة بين الطموح والفشل ، وهو ما التمسنا له نظيرا لدى المتنبّي على نحو من القرب الظاهر له ، وعدد غيره على لغة التصوير الواعي لـماضي الخيل في شعرنا القديم

ونعود إلى بداية التعقيب والاقتراح ، فهل تؤثّق هذه المحاولة نمارها المتوقعة في زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلى أساس منها تكون مداخلنا إلى التعرف على مزيد من هذه الاتجاهات الواضحة لدى الشاعر المعاصر ، وفي ظني أن الاقتراح يظل رهنا بمعاودة التأمل لأمثال تلك التجارب وأشباه هذه المواقف ، بما يكفي لالتماس التقارب بينها بعيدا أيضا عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حين ترد بين ثنايا الصور الجزئية أو اللمحات السريعة بما لا يكفي تناولها باعتبارها ظاهرة عامة ،

خاتمة

سارت خطى هذا البحث فى اتجاهين متكاملين من خلال الأساسيين النظري والتطبيقي ، وبدأت الغلبة فيه للجانب التطبيقي ، مما أدى إلى تنوع مجالات التطبيق طبقا لتصانيف مختلفة طرحتها تجارب الشعراء بين بكتائيات ورتائيات متعددة الأطراف ، أو غزليات ومواقف خاصة متميزة تسكبت تجارب شعرائها ، أو مواقف فكرية وفلسفية دارت فى نفس الفلك العقلي ، أو مواقف حماسية وانفعالية بدت بطبيعتها - أقرب إلى التشابه بين الشعارين المتعارضين .

ومن تصانيف التجارب بهذا الشكل يمكن أن نراها فى إطار من تصنيف تاريخنا الأدبي لتراتنا حينما أمام العصر الجاهلى فى واحد من نماذجه الإنسانية المصاغة جماليا على لسان شاعره ، وأحيانا أمام الشعائر الأموى أو العباسي . أو شاعر المدرسة الإحيائية فى العصر الحديث ، بما يكفى لطرح مقولات محددة حول أساليب المعالجة ، ودوافع هذا التشابه ، وتبريره . وقياس مستوياته المتعددة . ومن التصنيفات التاريخية ترد التصنيفات الفنية التى يحددها منطق الاختيار ، وتعالجها حدوده بين المقطوعات والقصائد ، إلى جانب أساليب التدوير ودرجات السام التصويرى المختلفة .

ثم تأتى التصنيفات النقدية التى تفرض نفسها على أساس من الفهم الواعى لمناطق التقليد ، ومواضع الابتكار فى كل نص على حدة ، وطبيعة نفسية الشاعر المتصارعة بين مادة أعجب بها ، وبين اندفاع ذاتى تلقائى لإثبات تواجد الأنا بكل مشاعرها وإحساسها العفوى .

من هنا كانت قسمة البحث إلى محاولة مبدئية للتعرف على أصول الحركة الأدبية من خلال محاور الضرورات الحتمية لها بين تراث ومعاصرة . أو بين معطيات فكرية قديمة وأخرى مستحدثة تعكس خلاصة جدل المبدع مع موضوعه ، إلى ما يبنى عليها من دراسة لأدوات الناعد التى يحتاج إليها فى تحليل نص ما ، فما بالنأ به فى

تحليل نصين متعارضين . وتجريبتين ، وشاعرين ، وعصرين ، أو أكثر
إذا امتدت المعارضة إلى أكثر من ذلك .

ومن الأصول ومقومات النص ، ومناهج الدراسة ، وتبنى عرض
الداخل الوظيفية المختلفة ، يتحول البحث إلى الأصل التطبيقي الذي
استهدفه أساسا . ونهض على قصد المموح إلى أصل منه ، ليضع نصب
عينيه شواهد كبرى فى التقعيد العربية ، اكتفى فى بعضها بمجرد
الإشارة لمسا طرق واستهلك بحثا ، على نحو ما كان من لامية كعب بن
زهير وما كثر حوالها من الدراسات . ايتوقف تحليلا عند تأمل النص ومن
المعارضة محاولا الوصول منها إلى أهم نتائج المعارضة فى :

أولا : استكشاف القاسم المشترك بين الشعراء ، ودوافع
الشاعر المعارض ، ونيف اتفق مع موضوع معارضة . وعصرها
ونكرونها ، وتساها الجمالى ، ودقائق الدنعة التصويرية فيها .

ثانيا : تأمل الملامح الخاصة التى تغل سمة غالبية على التجربة
مميزة لها حتى لا يفقد الشاعر شخصيته وخصوصية تجربته ،
وإلا استبعدته المعارضة ، واستبعده معها حسه التراثى . مما يهدد
بفقد أهم مقومات ابتكاره وإبداعه ، وإضافة ما يثبت وجوده

ثالثا : رصد الظواهر الفنية من خلال مستويات الأداء الفنى ،
وصيغ المعالجة والتصوير من ناحية ، ثم من خلال توزيعها بين
الموضوعات المختلفة التى يتسم بعضها ليشمى تجربة أمة بأكملها .
ويضيق البعض الآخر حين يتوقف عند حدود التجارب الشخصية
للشعراء ، وهى كل الأحوال يخلل الترابط النفسى أساسا لهذا التناول .

رابعا : تحليل نتائج تلك الظواهر على مستوى المساحة الزمانية
والمكانية التى تتجاوز حدود العصر فى التاريخ الأدبى ، وحدود المكان
بين الشرق والغرب لتعكس ظاهرة التوحد بين بيئات الأدب العربى من
خلال أواصر قوية تشده من هنا وهناك تعد المعارضات الشعرية
إحدى مظاهرها .

ومن خلال مجمل الدراسة تتراءى لنا أخطر ظواهرها والتي تدفع
بالباحث أساساً إلى مثل هذا التتبع الأدبي ، ممثلة في تأمل هذا
التواصل الحثي بين المادتين الموروثة والجديدة ، وكأننا أمام نمط
متميز من الممارسات الإبداعية لشعراء العصور الأدبية المختلفة
تتلاحم فيه الموهبة والإبداع بقراءات انشعاعية وموروثة ، فلا يتردد
— آنذاك — في أن يستفيد منه ويصدر عنه بهذه الصراحة .

ومن هنا أيضاً يظل السمت الخاص لهذا الدرس مرهوناً بوضوح
موقف الشاعر من سلفه ، فلا يكتفى بمجرد توارث الخواطر ،
ولا استهلاك المؤثر القديم عبر أبياته أو صوره ، بقدر ما يعلن رغبته
في المعارضة لتظل علامته دالة على كل ما بدأنا به هذا الدرس
حول تواصل المدارس الأدبية ، وتفاعل الشاعر مع مادته التاريخية ،
ووقوفه المتكرر أمام المادّة التراثية متأملاً ومعالجاً حتى إذا صدر
عنها بدت في حاجة إلى خرب من الدرس الأدبي المتجدد .

مصادر ومراجع

(١) مصادر :

- ١ - الأمدى : الموازنة بين الطائيين (ت السيد أحمد حقر)
دار المعارف - القاهرة ١٩٦٠
- ٢ - ابن رشيقي : اللمدة فى صناعة الشعر وادابه (ت محبى
الدين عبد الحميد) دار الجيل - بيروت ١٩٧٢
- ٣ - ابن زيدون : ديوان ابن زيدون (شرح خرم البستانى)
دار صادر - بيروت ١٩٧٥
- ٤ - ابن شامة : مهاب القديسى : كتاب الترويض فى أخذ
الدولتين ، دار الجيل - بيروت ١٩٧٤
- ٥ - ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت محمد مفيد قميحة ،
دار الجيل بيروت ١٩٨٦
- ٦ - ابن طباطبا : عيار الشعر (ت زغلزل سلام وطه الحاجرى)
المطبعة التجارية - القاهرة ١٩٥٦
- ٧ - ابن قتيبة : الشعر والشمراء (ت أحمد محمد سائر)
دار المعارف - القاهرة ١٩٦٦
- ٨ - أبو تمام : ديوان شعره (ت محمد عبده غزام)
دار المعارف - مصر ١٩٦٥
- ٩ - أبو العلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المحمدية العامة للكتاب ،
١٠ - أبو على القالى : الأملالى ، ت محمد مفيد قميحة ،
بيروت ١٩٨٦
- ١١ - أبو الحليب المتنبى : شرح ديوانه ، عبد الرحمن البرقوقى ،
بيروت (دار الكتب) ١٩٧٠

١٢ — أبو فراس الحمداني : ديوان أبي فراس ، دار صادر —
بيروت ١٩٦٢

١٣ — أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة بيروت ١٩٨٧
١٤ — أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القدس ، القاهرة .
١٥ — أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ، القدس ، القاهرة .
١٦ — أحمد شوقي : التوقييات ، دار الفكر — بيروت .
١٧ — البحتري ديوانه (ت حسن كامل الصيرفي) ، المعارف ،
القاهرة ١٩٦٣

١٨ — البوصيري : ديوانه (ت محمد سيد كيلاني) ، الحلبي ،
القاهرة ١٩٥٧

١٩ — الأصمعي : الأسمعيات (ت أحمد شاکر وعبد السلام
دارون) دار المعارف — القاهرة .
٢٠ — جميل بن معمر : ديوانه (ت حسين نصار) مكتبة
مصر ١٩٦٧

٢١ — حازم القرطاجني : منهج البلغاء وسراج الأدباء ،
(ت محمد الحبيب بن خوجة) تونس ١٩٦٦

٢٢ — النبريغ الرضي : ديوانه ، المطبعة الأدبية — بيروت ١٣٠٧ هـ
٢٣ — عمر بن أبي ربيعة : ديوانه (ت محيي الدين عبد الحميد)
دار الأندلس .

٢٤ — علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه
(ت محمد أبي الفضل إبراهيم) الحلبي ، القاهرة ١٩٦٥

٢٥ — الطبري : تاريخ الرسل والملوك (ت محمد أبي الفضل
إبراهيم) ، المعارف ١٩٦٨

٢٦ - المرزبانى : الموضح فى ماخذ العلماء على الشعراء .
المطبعة السلفية ١٩٤٣

٢٧ - المرزوقى : شرح ديوان الحماسة (د أحمد أمين
وعبد السلام هارون) لجنة التأليف ١٩٥١

٢٨ - المفضل الخببى : المفضليات (أحمد شاذل وعبد السلام
هارون) ، المعارف ١٩٦٩

(ب) مراجع :

١ - أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب العالمية
فى مصر والشام ، نهضة مصر ١٩٧٩

٢ - إ. أ. ريتشماردز : مبادئ النقد الأدبى (ترجمة محمد
مصطفى بدوى) المؤسسة المصرية العامة للنشر ١٩٦٣

٣ - أحمد أمين : خصائص الإسلام ، النهضة المصرية ١٩٧٢

٤ - أحمد أمين : فيض الخطر ، النهضة المصرية ١٩٨٢

٥ - أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى . النهضة
المصرية ١٩٥٤

٦ - أرنست فيشر : ضرور الفن (ترجمة أسعد حليم) ،
الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧١

٧ - جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ،
دار النهضة - القاهرة

٨ - جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة
التأليف والترجمة ١٩٦٣

٩ - ديفيد ديتشمس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق
ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم . بيروت ١٩٦٧

- ١٠ - رشيد العبيدي : دراسات في النقد الأدبي ، المعارف ،
بغداد ١٩٧٠
- ١١ - روبرت شولز : البنيوية في الأدب ، ترجمة حنا عبود ،
اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤
- ١٢ - رينيه وليك - أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة
محيى الدين صبحي ، بيروت ١٩٧٢
- ١٣ - زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء (أبحاث في أصول
النقد وأسرار البيان) دوت
- ١٤ - زكي مبارك : المذائع النبوية في الأدب العربي ، دار
النسب - القاهرة ١٩٧١
- ١٥ - زكي المحاسني : شعر الحرب في أدب العرب ،
المعارف ١٩٧١
- ١٦ - زكي نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية -
القاهرة .
- ١٧ - ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة
محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت .
- ١٨ - شكري عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات في التفسير
الحضاري للأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨
- ١٩ - شوقي ضيف : البحث الأدبي ، طبيعته ، مناهجه ،
مصادر ، المعارف ، القاهرة ١٩٧٢
- ٢٠ - شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، المعارف ،
القاهرة .
- ٢١ - عباس حسن : المتنبي وشوقي وإمارة الشعر (دراسة
ونقد وموازنة) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦

- ٢٢ — عباس العقاد : غابر سبيل ، النهضة المصرية ١٩٣٧
- ٢٣ — عباس العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ،
المكتبة العصرية ، بيروت .
- ٢٤ — عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ،
دار الثقافة ، مصر ١٩٧٨
- ٢٥ — عز الدين اسماعيل : الادب وفنونه ، دار الفكر
ساهرة ١٩٧٧
- ٢٦ — عزيز فهمي : المقارنه بين الشعر في العصر الأموي والعباسي
الأول ، تحقيق محمد فنديل البقلى . دار المعارف ١٩٧٩
- ٢٧ — غوستاف جرونباوم . دراسات في الأدب العربي ، ترجمة
ان عباس واخرين ، دار مكتبة الحياة — بيروت ١٩٥٩
- ٢٨ — طه إبراهيم : تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر
الاهلي حتى القرن الرابع الهجري ، دار الكتب العلمية — بيروت .
- ٢٩ — طه حسين : حديث الأربعاء . دار المعارف ، القاهرة .
- ٣٠ — ثارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم
المنيار ، دار المعارف . القاهرة ١٩٧٠
- ٣١ — محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الأيوبي . دار
المعارف ١٩٦٨
- ٣٢ — محمد زغلوم سلام : النقد الحديث ، منشأة المعارف .
الاسكندرية .
- ٣٣ — محمد سيد كيلاني : الحروب الصليبية وأثرها في الأدب
العربي في مصر والشام ، طرابلس ١٩٨٤
- ٣٤ — محمد عبد الرحمن شعيب : المتنبي بين ناقديه في القديم
والحديث ، المعارف .

- ٣٥ — محمد على الهرفى : شعر الجهاد فى الحروب الصليبية
فى بلاد الشام ، الشركة المتحدة للتوزيع — سوريا *
- ٣٦ — محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشعر العربى .
مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣
- ٣٧ — محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ،
دار الفكر ، القاهرة *
- ٣٨ — محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر ،
القاهرة *
- ٣٩ — محمد مصطفى هدار : مقالات فى النقد الأدبى ، دار
القلم ، القاهرة ١٩٦٤
- ٤٠ — محمد مصطفى هدار : مشكلة السرقات فى النقد العربى .
لجنة البيان العربى ١٩٥٨
- ٤١ — محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر *
- ٤٢ — ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة
عدنان غزوان وجمفر الخليلي ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١

فهرس

الصفحة

٥	مقدمة
٩	الباب الأول : عرض نظرى
٩	الفصل الأول : أصول الحركة الأدبية
١١	— الحوار مع التراث
٢٤	— تواصل المدرسة الأدبية
٢٩	— مقومات الجدل مع الواقع
٣٣	— معايير التفاعل مع التاريخ
٤٩	— الاطر الوظيفية
٥٧	الفصل الثانى : تحليل النص الأدبى
٦٧	— مقومات النص
٧٥	— خطوات الدرس الأدبى للنص
٩١	الفصل الثالث : أصول المعارضة الشعرية
٩٣	المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية
١١٤	أصول المعارضة — ضرورات الدرس
٣٤١	

١٢٣	الباب الثاني : تناول تحليلي
١٢٥	الفصل الأول : البائيات والتجارب الذات
١٣٥	— تجارب البائيات : تراجم المعاني : بائية اخرى
١٤٠	— بائية اخرى
١٤٣	— رثائية النفس
١٥٥	— المرتبة الجماعية
١٦١	الفصل الثاني : المساهمات : التواجد الانفعالي
١٦٣	بائية شهاب الدين محمود
١٨٢	بائية ابن القيم اني
١٨٧	بائية احمد شوقي
٢٠١	الفصل الثالث : الموقف الوجداني بين الان والآخر
٢٠٣	بين الرائيات الغزلية
٢١٣	البكائيات (الميمنة والمدالية)
٢٣٧	الفصل الرابع : بين التجربة والحدس
٢٣٩	من نونية البغدادي
٢٤٠	نونية ابن زيدون
٢٤٣	اندلسية احمد شوقي
٢٦٧	السينية

٢٩٧	العينية ومعارضة الفكرة الفلسفية
٣١٣	تعقيب واقتراح
٣٣١	خاتمة
٣٣٤	مصادر ومراجع
٣٤١	الفهرس

رقم الايداع ٨٨/٥٩٥٥

